

JANET G. SCOTT

M. A. (HONS. GLAS) LICENCIÉE ÈS LETTRES

LES
SONNETS ÉLISABÉTHAINS

LES SOURCES ET L'APPORT PERSONNEL

THÈSE

*présentée à la Faculté de lettres de Paris
pour le doctorat d'université*



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS

1929

LES SONNETS ÉLISABÉTHAINS

LES SOURCES ET L'APPORT PERSONNEL

THÈSE

pour le doctorat d'université par Janet G. Scott

A MES PARENTS

JANET G. SCOTT

M. A. (HONS. GLAS) LICENCIÉE ÈS LETTRES

LES
SONNETS ÉLISABÉTHAINS

LES SOURCES ET L'APPORT PERSONNEL

THÈSE

*présentée à la Faculté de lettres de Paris
pour le doctorat d'université*



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS

1929



AVANT-PROPOS

Dans cette étude sur les sonnets élisabéthains, je me suis surtout efforcée de délimiter l'originalité des sonnettistes. J'ai utilisé le travail de mes prédécesseurs, et mon livre a eu pour points de départ les ouvrages bien connus de Sir Sidney Lee sur les sonnets, aussi bien que les admirables études de M. L. E. Kastner. Voulant vérifier des points douteux, j'ai parcouru presque toute la littérature pétrarquiste des trois pays, Italie, France et Angleterre, et je n'ai pas négligé la poésie néo-latine. C'est ainsi que j'ai pu contrôler les faits connus, et en même temps ajouter du nouveau sur les sources de presque tous les sonnettistes que je passe en revue.

Pour prendre date, j'ai fait paraître un petit nombre de mes résultats dans des revues littéraires, surtout dans la Modern Language Review. Je reproduis ces notes dans l'Appendice de cette étude, mais la thèse elle-même et la plus grande partie de l'Appendice sont entièrement neuves.

Je veux, pour terminer, remercier tous ceux qui m'ont aidée et encouragée. Ils ont été nombreux, et leur intérêt a rendu plus faciles des tâches parfois arides.

Qu'il me soit permis de parler ici de mon obligation envers la Carnegie Trust for the Universities of Scotland. C'est grâce à la Fondation Carnegie que j'ai pu étudier pendant quatre ans en France et mener à fin cette étude.

Je dois une spéciale gratitude à mon maître de Poitiers, M. Maurice Castelain, qui m'a donné l'idée d'entreprendre ce travail, et qui a bien voulu relire mon manuscrit et me suggérer de nombreuses améliorations.

J'offre en même temps mes sincères remerciements à M. Emile Legouis, dont les conseils et la confiance m'ont été d'une aide si puissante.

Je ne saurais oublier non plus M. F. Baldensperger qui m'a fait l'honneur d'accepter mon livre dans la Bibliothèque de la Revue de la Littérature comparée.

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION DU SONNET : WATSON ET SOOWTHERN

Au début de cette étude, il convient de rappeler le grand nom de Pétrarque, qui mourut en 1374, mais dont les sonnets furent étudiés et admirés pendant plus de deux siècles. Héritier de la poésie courtoise du moyen âge, le Florentin exprimait sa chaste passion pour Laure de Noves dans des vers harmonieux et d'une forme presque parfaite. A la perfection de la forme, il joignait des pensées mûres et graves : aussi, comment s'étonner de la diffusion de ses œuvres à travers l'Europe ? Les admirateurs italiens furent légion ; ils acceptèrent l'infailibilité du maître dans la forme et dans le fond.

Le culte des élégiaques et des érotiques latins enrichit plus tard le pétrarquisme d'une nuance nouvelle, et le platonisme ¹ qui régnait dans tous les esprits à partir de 1450 laissa lui aussi une empreinte très visible sur le genre du sonnet.

Au début du xvi^e siècle, les Lyonnais se montraient fêrus d'italianisme, et, chez eux, le sonnet se cultive d'abord probablement en italien. Grâce aux efforts de Melin de Saint-Gelays et de Marot, il devint un genre français. On sait l'usage varié qu'en fit la Pléiade et le développement extraordinaire qu'elle lui donna ².

En Angleterre, c'est vers la fin du règne d'Henri VIII, comme le dit un vieux critique ¹, que parut « une nouvelle

1. L'amour pétrarquiste est à bien des égards la même chose que l'amour platonicien. M. Laumonier (*Ronsard, poète lyrique*, p. 480) distingue entre les deux en disant que l'amour platonicien est exempt de toute souffrance.

La vulgarisation des théories platoniciennes, due à des ouvrages comme les *Asolani* de Bembo, et le *Cortegiano* de Castiglione date de la fin du xv^e siècle.

2. Voir Vianey J. : *Le Pétrarquisme en France au xvi^e siècle*.

1. Puttenham probablement. Voir *Elizabethan Critical Essays* (ed. Gregory Smith). II, p. 62. *The Arte of English Poesie* fut publié en 1589.

compagnie de poètes de cour, dont Sir Thomas Wyatt l'aîné, et Henry, Earle of Surrey, furent les deux chefs, qui, ayant séjourné en Italie, et goûté la mesure et le style doux et majestueux de la poésie italienne... polirent grandement le ton familier et inélégant de notre poésie vulgaire ». Les premiers sonnets anglais furent composés par Wyatt. Ce poète modula des plaintes personnelles dans une forme rigoureuse. Mais il n'était qu'un pionnier, et ses sonnets sont loin de la perfection. L'accent du pied tombe souvent sur des syllabes qui sont faibles dans la prononciation ; les rimes sont mauvaises et la césure n'est pas bien marquée. Le disciple de Wyatt, Surrey, fit faire des progrès considérables au sonnet. Il fait attention à la place de l'accent, il marque la césure, et le nombre de syllabes dans le vers est correct. Pour la rime, il n'utilise pas la syllabe faible.

Ces deux poètes exploitèrent le trésor qu'ils avaient découvert en Italie ; ils prirent modèle sur Pétrarque, le traduisant et le paraphrasant dans leurs sonnets. Ces poèmes, écrits entre 1530 et 1540, ne virent le jour qu'en 1557 dans les *Mélanges* qu'on appelle familièrement, du nom de l'imprimeur, *Tottel's Miscellany*. La versification des sonnets contenus dans le volume est de la plus haute importance. Wyatt avait adopté une disposition spéciale, qui est généralement celle-ci : *abba, abba, cdd, cee*, ou pour les tercets, *cdc, dee*. L'innovation de Surrey¹ fut d'introduire des rimes différentes dans le second quatrain, ce qui amena un changement fondamental dans la structure du poème. Les sonnets italiens et français, qui se terminent par deux vers rimant ensemble, ne cessent pas de former deux quatrains et deux tercets. Le sonnet de Surrey se divise nettement en trois quatrains et un distique : *abab, cdcd, efef, gg*. C'est cette forme qui devait triompher chez Shakespeare.

Après la mort de Surrey, la poésie lyrique subit une crise. Ce n'est pas que la production fût moins abondante, mais il se trouva peu de vrais poètes. Des traductions de Marot et de

1. Pour les quatrains, les deux formes *abba, abba*. et *abab, abab*. existent également en italien. Pour les tercets, les critiques Trissino, Minturno et Ruscelli reconnaissent une forme qui se termine par un distique, mais ne la recommande pas. En France, M. de St. Gélays écrit des tercets *cdd, cee* et *cdc, dee*. Peletier du Mans utilise aussi la dernière combinaison. Ronsard écrit généralement *ccd, eed*. ou *ccd, ede*. Voir Vianey, *op. cit.* p. 101.

du Bellay parurent en 1569 dans le *Theatre for Worldlings*. Les poèmes qui viennent de Marot sont intitulés « Epigrammes », les autres quatorzains en vers blancs, « Sonets ». Mais le sonnet n'était pas populaire. De longs poèmes amoureux abondent dans les autres *Mélanges* qui suivirent celui de Tottel. Le *Paradis de délicates fantaisies* (*Paradise of dainty devices*) et la *Somptueuse Galerie des galantes inventions* (*Gorgeous Gallery of gallant Inventions*) ne contiennent qu'un ou deux sonnets, et la *Poignée de Plaisantes délices* en est totalement dépourvue. Dans ces volumes, les thèmes des premiers sonnettistes, Wyatt et Surrey, sont ressassés par des poètes de second ordre, qui n'ont pas su ou n'ont pas voulu apprécier l'art du sonnet. Dans un sonnet de la *Galerie*, intitulé « Vraie description d'amour » (sujet repris par les Elisabéthains), l'auteur imite une des formes expérimentales de Surrey et accumule les difficultés en construisant tout son poème sur deux rimes, *abba, abba, abba, bb*.

A la même époque, George Gascoigne, au milieu de ses autres occupations, fait une douzaine de sonnets, et définit le genre. « Quatorze vers, chaque vers contenant dix syllabes. Les douze premiers vers doivent être divisés en stances de quatre vers et avoir des rimes croisées. Les deux derniers doivent rimer ensemble pour terminer le tout »¹. Le modèle qui apparaît dans cette définition est bien le sonnet de Surrey. Gascoigne lui-même le suit naturellement dans son œuvre propre. Ses sonnets sont des poèmes d'occasion. Comme les premiers sonnettistes, il leur donne des titres explicatifs : « La fidélité d'un amant a été quelquefois brièvement proclamée ainsi », ou bien « Il écrivit à une dame écossaise, qu'il avait choisie pour sa maîtresse à la cour de France, comme il suit ».

Les productions que nous avons énumérées furent des efforts épars. La première longue série de « sonnets » fut l'*Hecatompithia*, ou *Centurie passionnée d'amour* de Thomas Watson, qui parut en 1582. Une dédicace au comte d'Oxford ouvre le volume. Suivent deux lettres liminaires où le poète demande au lecteur bienveillant de « favoriser ses souffrances quoiqu'imaginaires », et des poèmes d'éloges qui

1. *Certayne Notes of Instruction concerning the making of Verse or Ryme in English.*

saluent en Watson le successeur anglais de Pétrarque. Watson fait précéder sa *Centurie* par un sonnet régulier.

Le volume, comme le titre l'indique, contient une centaine de poèmes. La plupart ont dix-huit vers. Quelques pièces en latin y figurent. Ses travaux d'humaniste avaient amené l'auteur à écrire ses effusions en anglais. Dans une note placée devant le poème VI (traduction du sonnet bien connu de Pétrarque : « Se amor non è »), quelqu'un, l'auteur lui-même probablement, nous dit : « L'auteur, lorsqu'il l'avait traduit, n'était pas à ce moment décidé à s'aventurer parmi nos poètes anglais. Mais étant occupé à traduire les sonnets de Pétrarque en latin, il vêtit à neuf ce poème parmi d'autres, qui, un jour peut-être, verront la lumière ». En effet, l'élément savant est un des caractères qui font différer le volume de Watson des poèmes des *Mélanges*. Toutes les pièces de l'*Hecatompattia* ont une introduction en prose qui déclare franchement, souvent avec des citations, les sources où le poète a puisé. Pétrarque et d'autres Italiens, Ronsard et plusieurs auteurs anciens sont mis à contribution. Les noms cités par le commentateur montrent tout le choix de matériaux à la portée d'un sonnet-tiste cultivé ¹.

Les quatre-vingts premiers poèmes portent ce titre général : « Souffrance de l'auteur en amour » ; les autres, « Son long adieu à Amour et à toute sa tyrannie ».

Résumons brièvement la matière de ces poèmes : descriptions variées de la maîtresse (avec force comparaisons mythologiques), sa beauté, sa voix, ses vertus ; énumération des émotions changeantes de l'amant, ses souffrances, qui sont semblables à celles d'Ixion, etc. ; sa timidité, ses rêves, ses sou-

1. « Eight sonnets are renderings from Petrarch; twelve are from Serafino dell'Aquila; four each come from Strozza, the Ferrarese poet, and from Ronsard; three from Agnolo Firenzuola; two each from the French poet, Etienne Forcadet, known as Forcatulus, the Italian Girolamo Parabosco, and Aeneas Sylvius; while many are based on passages from such authors as (among the Greeks) Sophocles, Theocritus, Apollonius of Rhodes; or (among the Latins) Vergil, Tibullus, Ovid, Horace, Propertius, Seneca, Pliny, Lucan, and Valerius Flaccus; or (among other modern Italians) Angelo Poliziano, and Baptista Mantuanus; or (among other modern Frenchmen) Gervasius Sepinus of Saumur, writer of eclogues after the manner of Vergil and Mantuanus. »

Citation de Lee: *Elizabethan Sonnets*, I. Introduction, p. xxxix. Pour les sources de tous les sonnets élisabéthains, on peut consulter cet ouvrage, quoique les recherches de Lee ne soient pas très poussées.

haits; allusions nombreuses aux espiègleries de Cupidon. Quelques pièces sont bien curieuses et rappellent les jeux savants du moyen âge. Il y a « la colonne Pasquine, érigée en haine d'Amour », poème qui a la forme d'une figure géométrique. Il y a un poème en acrostiches, un autre où chaque vers des trois strophes commence et finit par le même mot. Il y a deux exemples de « reduplicatio », c'est-à-dire que chaque vers commence par répéter un mot important de la fin du vers précédent. Le volume se termine par un épilogue, « qui ressemble plus à une prière qu'à un poème d'amour, et qui est la traduction fidèle du sonnet 314 de Pétrarque qui commence par: « I vo piangendo ».

Pour qui étudie les sonnets élisabéthains, rien n'est plus instructif que de lire l'*Hecatopathia*. Les thèmes traités par Watson reviennent souvent chez ses successeurs. Le recueil de Watson est un épitomé de tous les recueils élisabéthains. Nous pourrions mieux faire comprendre ce fait si nous esquissons rapidement quelques rapprochements entre les poèmes de Watson et les sonnets de ses successeurs.

Le portrait détaillé de la maîtresse est sans doute un sujet favori de la Renaissance. Spenser, dans le sonnet LXIV de ses *Amoretti*, dénombre les beautés de sa dame, et il se peut qu'il affirme tout simplement la vérité lorsqu'il trouve que les lèvres, les joues, le front, les yeux, la poitrine, le cou et les tétins de sa maîtresse surpassent l'odeur de toutes les fleurs. Griffin, dans le sonnet XXXIX de sa *Fidessa*, détaille aussi les traits de sa belle, ses cheveux, son front et le reste. Ils furent peut-être aussi étonnants que le poète nous le déclare. Observons cependant que Watson s'était déjà livré deux fois au même jeu dans les poèmes VII et LIV de son *Hecatopathia*. « Sa chevelure surpasse l'or battu, ses yeux étincelants méritent une place dans le ciel, son front altier est d'une belle forme gracieuse, ses paroles sont de la musique. » Reconnaissons tout de suite l'originalité relative de Spenser, mais remarquons le mouvement semblable de son sonnet: « Ses lèvres avaient le parfum des giroflées, ses joues vermeilles de roses rouges, son front blanc comme la neige de bellamoures¹ bourgeonnantes ». Dans le sonnet de Griffin, on croit

1. Mot que Spenser a inventé. La fleur est inconnue.

respirer l'atmosphère de Watson. « Les cheveux de ma dame sont des fils d'or battu, son front le cristal le plus pur que l'œil ait jamais vu, ses yeux les étoiles les plus éclatantes que possèdent les cieux ».

L'énumération des effets du temps remonte à Ovide et se retrouve chez les Néo-latins et les Italiens. Lorsque Fletcher fait une énumération semblable dans son sonnet XXVIII :

In time the strong and stately turrets fall.
In time the rose, and silver lilies die.
In time the monarchs captive are and thrall.
In time the sea and rivers are made dry 1.

ne se rappelle-t-on pas le début du poème XLVII de Watson?

In time the Bull is brought to weare the yoake ;
In time all haggred Haukes will stoope the Lures ;
In time small wedge will cleave the sturdiest Oake ;
In time the Marble weares with weakest shewres 2.

La source de Fletcher¹ est connue : il imitait Angeriano. Watson annonce tout simplement un thème du sonnet élisabéthain.

Citons un autre exemple. Anacréon avait souhaité prendre la forme de tout ce qui approchait sa maîtresse. Les traductions et les imitations de son poème abondent au xvi^e siècle. Watson, à son tour, s'écrie : « Moi, je voudrais devenir ton miroir de cristal... ou bien être changé en puce pour goûter à ta tasse, et étant tous les jours ton hôte à table et au lit, te baiser pendant ton repos ». Ne nous étonnons donc pas de retrouver des souhaits pareils chez Barnes, qui voudrait devenir les gants, la chaîne de perles... ou le vin goûté par sa belle ! Barnfield souhaite, lui, d'être l'oreiller de son Gany-mède !

Et nous ne donnons pas tous les exemples 3.

1. Voir notre chapitre sur Fletcher : on y trouvera la traduction de son sonnet, p. 108.

2. Avec le temps le taureau est amené à porter le joug, avec le temps tous les faucons hagards fondront sur les leurres ; avec le temps le petit coin fendra le chêne le plus vigoureux ; avec le temps le marbre s'use avec les plus faibles averses.

3. On pourra faire des comparaisons intéressantes entre les thèmes de l'*Hecatompachia* et des sonnettistes élisabéthains. Voici la liste que nous avons dressée. Remarquons que Watson en général n'est pas le modèle pris par le successeur.

Hecatompachia VII, LIV à comparer avec *Amoretti*, LXIV, XXIII, XXIV à comparer avec *Amoretti*, XLV ; *Delia*, XXXII.

Gardons-nous, cependant, de penser que la ressemblance de thème entre l'*Hecatompithia* et les sonnets élisabéthains prouve que Watson ait exercé une séduction sur ses successeurs. Souvent, il n'a fait qu'attirer l'attention de poètes mieux doués sur une matière féconde, qui se prête volontiers à un développement artistique en sonnets.

L'*Hecatompithia* n'a pas une haute valeur littéraire. Ce recueil plaisait aux humanistes du xvi^e siècle, parce que l'érudition et la correction du vers en étaient les caractères éminents. Le style, en effet, est rehaussé par la mythologie, et les réminiscences littéraires sont innombrables. Si Watson n'écrit assez souvent qu'une prose versifiée, il a un juste sens de l'accent anglais. Il plaisait à George Steevens qui le préférait à Shakespeare¹ et Arber le mit au-dessus de Sidney². Il est assez difficile de ratifier de tels jugements. Watson mérite une place dans l'histoire du sonnet: il a un style correct, mais comparé à Shakespeare, ou à Sidney, il paraît insignifiant. Cependant, nous devons reconnaître qu'il fournit un témoignage intéressant de la façon dont devaient agir beaucoup de poètes élisabéthains, lorsqu'ils se mettaient à rimer quatrains et tercets.

Pendant que Watson — et Sidney³ — composaient leurs poésies amoureuses, un autre écrivain beaucoup plus modeste adressait des vers à sa maîtresse, Diane. Le mince volume de John Soowthern parut en 1584. Il était dédié, comme l'*Hecatompithia*, au comte d'Oxford, et contenait des odes, des « odelettes », des élégies et une douzaine de sonnets. Il renferme également des vers de la reine Elisabeth sur la mort de la princesse d'Espinoye, des épitaphes de la comtesse d'Oxford sur la mort de son fils, et trois petits poèmes en français.

XXXI à comparer avec *Licia*, XVII.

LXXV, XXXVII à comparer avec *Astrophel et Stella*, VI.

XXVIII à comparer avec *Parthenophil et Parthenophe*, LXIII.

XXXIX à comparer avec *Amoretti*, III.

XLIII, LXXVI à comparer avec *Amoretti*, XXX.

XLVII, LXXVII à comparer avec *Licia*, XXVIII.

LXXXV, LXXXVIII à comparer avec { *Parthenophil*, XCI.

{ *Phillis*, XI.

{ *Amoretti*, XXXIV, etc.

1. Voir Warton, *History of English Poetry*.

2. Voir Thomas Watson, *Poems*, ed. E. Arber, London, 1870. Introduction.

3. Les sonnets de Sidney furent probablement composés pendant les années 1580-83, mais ne devaient paraître que plus tard. Voir notre chapitre sur Sidney.

L'exemplaire de ce livre qui est au British Museum a appartenu à George Steevens, qui l'a fait relier en intercalant des feuilles blanches. Sur ces feuilles, il a écrit des notes¹. Des extraits de la *European Magazine* pour le mois de juin 1788 où le volume fut décrit, sont collés à l'intérieur de la couverture. Une des notes les plus intéressantes est une citation de l'*Art de la Poésie anglaise*² : « Un autre³, qui possède une certaine facilité de traducteur, ayant trouvé certains hymnes de Pindare et des odes d'Anacréon et d'autres poètes lyriques des Grecs très bien traduits par Ronsard, le poète français, et utilisés en l'honneur d'un grand prince de France... vient notre mignon³, et les traduit de français en anglais, et les utilise en l'honneur d'un grand noble anglais... mais dérobe impudemment au poète français non seulement ses éloges, mais aussi ses termes français... Cet homme mérite d'avoir un procès pour vol, parce qu'il a filouté les inventions d'autrui ».

La curiosité de Steevens fut éveillée par la lecture du traité de Puttenham, et il chercha dans Ronsard, notant soigneusement sur les feuilles blanches les passages qu'il croyait traduits ou imités en anglais. Les rapprochements sont en général justes, comme on pourra juger par les textes suivants :

No, no, the high singer is hee
 Alone : that in the ende must bee
 Made proude, with a garland lyke this,
 And not ev'rie ryming novice,
 That writes with small wit, and much paine :
 And the (Gods knowe) idiot in vaine,
 For it's not the way to Parnasse.
 Nor it wyll neither come to passe,
 If it be not in some wise fiction,
 And of an ingenious invention :
 And infanted with pleasant travaill,
 For it alone must win the Laurell.
 And onelie the Poet well borne,
 Must be he that goes to Parnassus :

1. Quelques-unes des notes semblent être de Park, l'éditeur de *Heliconia*.

2. De Puttenham : *The Art of English Poesie*. Lib. III, ch. XXII.

3. Il s'agit de Soowthern.

And not these companies of Asses,
That have brought verce almost to scorne 1.

En face, nous trouvons les vers suivants de Ronsard :

Le Poete heureusement bien-né
Par la Nature endoctriné,
Se haste de ravir le prix :
Mais ces farceurs qui ont appris
Avec travail, peines, et ruses,
A leur honte enfantent des vers
Qui toujours courent de travers
Outre la carrière des Muses.

La citation de Soowthern est un excellent exemple du mouvement heurté, cahoté, peu rythmique, qui caractérise tous ses vers. Le défaut indiqué par Puttenham, l'appropriation du vocabulaire français, s'y rencontre dans l'emploi de « infanted ».

Mais celui qui feuillette ce petit volume est vite convaincu que Soowthern a possédé une connaissance plus étendue de la poésie française qu'on ne croyait. Le nom de la maîtresse, Diane, est tiré évidemment du titre du livre de Desportes. Le sonnet 13, que nous citerons en entier, vient directement de Desportes, *Diane*, I, 34² :

He that wyll be subiect to Cupidos call,
Is chaungd everie day, I do not knoe how.
And of this, I my selfe have made proves enowe.
As Metamorphosd, but wot not wherewithall,
Fyrst ? I was turned to a wandering Harte,
And sawe my stomacke pierst with a dolefull arrow.
Next ? Into a Swan and with a note of sorrowe
I foresong my death, in Elegicall arte.
Since that, to a Flowre, and since withred away :
Since that, to a Fountaine, and since, I am drie ;
And now that Salamander, live in my flame.
But ye gods, if ever I have my owne choyce,
I wyll be turn'd, into a well singing voyce :
And there in louange, the fayre eyes of Ma-dame.

1. Non, non, seul le grand chanfre est celui qui à la fin doit être honoré d'une guirlande comme celle-ci, et non chaque novice rimeur, qui écrit avec peu d'esprit et beaucoup de peine, — et les dieux le savent, c'est en vain qu'il se met en fureur. Ce n'est pas là le chemin qui conduit au Parnasse. Et cela n'arrivera pas, si ce n'est par quelque habile fiction, par quelque ingénieuse invention, enfantée avec agréable travail, celle-ci seule doit gagner le laurier. Seul le poète bien né doit être celui qui va au Parnasse, et non pas cette troupe d'ânes qui a failli mettre à mépris la poésie.

2. *Diane*, I, 34 :

Celui que l'Amour range à son commandement

Dans la versification de ce sonnet, il est une chose qui est sûre — le poète sait quelles rimes il voudrait utiliser, et on reconnaît une forme *abba, cddc, eef, ggf*. Cette forme compliquée et le mouvement trochaïque des alexandrins sont bien trop difficiles pour ce rimailleur. L'accent du vers tombe souvent sur une syllabe faible: nous avons *evérie, wandéring*, etc. Quel changement lorsque Lodge reprend le même sonnet:

Who lives enthralled to Cupid and his flame,
 From day to day is changed in sundry sort;
 The proof whereof myself may well report,
 Who oft transformed by him may teach the same.
 I first was turned into a wounded hart,
 That bare the bloody arrow in my side;
 Then to a swan that midst the waters glide,
 With piteous voice presaged my deadly smart;
 Eftsoons I waxed a faint and fading flower;
 Then was I made a fountain sudden dry,
 Distilling all my tears from troubled eye;
 Now am I salamander by his power,
 Living in flames, but hope ere long to be
 A voice, to talk my mistress' majesty.

Il y a lieu de signaler aussi le fait que les « odes anacréontiques » de Soowthern sont empruntées en partie, non à Ronsard, mais à Remy Belleau. « Dian, if it might come to pass », est une traduction plus ou moins fidèle de « Qu'il se voudroit transformé en tout ce que touche sa maistresse », et « Some will sing the great feates of Armes » est tiré de « Qu'il ne veut chanter que de s'amie »¹.

Comme ses modèles, Soowthern se pose en dispensateur d'immortalité: « Moi, la plume de Soowthern, je te rendrai immortelle, ma belle Diane, si tu veux lui accorder ta faveur ».

Change de jour en jour de façon differente;
 Helas ! j'en ay bien fait mainte preuve apparente,
 Ayant esté par luy changé diversement.

Je me suis veu muer, pour le commencement,
 En cerf qui porte au flanc une fleche sanglante;
 Apres je devins cygne, et, d'une voix dolante,
 Je présagé ma mort, me plaignant doucement.

Depuis je devins fleur languissante et panchée,
 Puis je fus fait fontaine, aussi soudain sechée,
 Espuisant par mes yeux toute l'eau que j'avois;

Or je suis salemandre et vy dedans la flame;
 Mais j'espere bien-tost me voir changer en voïs,
 Pour dire incessamment les beautez de ma dame.

1. Sujets imités aussi par Barnes. Voir plus loin.

Quelle pauvre gloire ridicule, lorsqu'on réfléchit qu'un seul exemplaire précieusement conservé dans le British Museum est tout ce qui reste de ce versificateur sans talent! ¹.

Nous avouons tout de suite que nous n'avons pas passé bien longtemps sur ce canzoniere, et que nous n'avons peut-être pas indiqué toutes les sources, mais nous avons jugé que les vers de Soowthern ne méritaient pas une plus longue étude. Ils sont médiocres et dénués d'art. Dire qu'avec Soowthern le sonnet anglais semble revenir à Wyatt serait accorder des louanges imméritées à l'auteur de *Diana*. Nous ne sommes plus scandalisés par le « vol » déploré par Puttenham. Soowthern ne « vole » pas plus que des contemporains plus notoires, mais il est beaucoup moins puissant. La beauté de la forme chez un Daniel ou un Lodge fait pardonner le manque d'originalité. Soowthern n'a rien pour racheter ce défaut. Son volume a une valeur purement historique parce qu'il indique, comme l'*Hecatompethia*, les méthodes suivies par la plupart des sonnettistes élisabéthains.

1. Il y a, paraît-il, un autre exemplaire dans la bibliothèque de Christie-Miller à Britwell. Voir Lee, *op. cit.*, Introduction, p. L.

CHAPITRE II

SIDNEY

Sonnets de l'*Arcadie*: *Astrophel et Stella*

Le premier grand sonnettiste élisabéthain est Sir Philip Sidney. On se rappelle sa jeunesse studieuse et ses voyages qui lui avaient élargi l'esprit. La vie de cour et la lecture des poètes italiens et français avaient vraisemblablement augmenté son goût pour les belles-lettres.

En 1580, le jeune Sidney fut obligé de fuir la cour. Il venait de s'opposer au mariage de la reine avec le comte d'Anjou, et avait encouru le mécontentement royal. Il se retira à Wilton, propriété de sa sœur, la comtesse de Pembroke, et employa ses loisirs à composer l'*Arcadie*. Ce roman, mélange de prose et de vers, contient parmi beaucoup de poèmes en vers métriques une vingtaine de sonnets. Il convient de nous y arrêter un instant. Toutes les poésies de l'*Arcadie* sont des exercices en vers. Le niveau de la plupart des sonnets est peu élevé, et rappelle le travail d'un poète secondaire. En lisant ces vers, on aperçoit les étapes par lesquelles Sidney a dû passer. Il imite les thèmes des sonnettistes étrangers avec moins d'indépendance que dans *Astrophel*. On trouve dans les sonnets de l'*Arcadie* la lutte des yeux et du cœur, du poète et de la Raison, l'adresse à la Nuit, la description des sentiments contradictoires de l'amant.

Quant aux sources ¹, Sidney n'est jamais servile, mais on saisit de temps en temps une ressemblance avec un poème étranger qui suggère pour ces poèmes l'idée d'une origine livresque. Voici quelques rapprochements. Le vieux roi Basi-

1. Les sources n'ont jamais été indiquées que je sache.

lius s'éprend d'une jeune fille et exhale ainsi ses plaintes :

Let not old age disgrace my high desire,
O heavenly soule, in humaine shape conteind ;
Old wood inflam'de, doth yeeld the bravest fire
When yonger dooth in smoke his vertue spend 1.

Ronsard, énamouré de la belle Hélène de Surgères, avait déjà employé une image pareille :

Soit qu'un sage amoureux, ou soit qu'un sot me lise,
Il ne doit s'esbahir, voyant mon chef grison,
Si je chante d'Amour : tousjours un vieil tison
Cache un germe de feu dessous la cendre grise.
Le bois verd à grand'peine en le soufflant s'attise,
Le sec sans le souffler brusle en toute saison.

Le vieillard aux cheveux blancs qui s'éprend de la jeune fille, l'image du bois vert, — il est naturel de penser qu'il y a fort probablement chez Sidney une réminiscence de Ronsard.

Une des plus curieuses poésies de l'*Arcadie* est l'éloge de Mopsa :

What length of verse can serve brave Mopsas good to show ?

L'amant de cette jeune personne s'exprime avec une naïveté de paysan, selon Sidney. En vérité, le poète est nettement réaliste et le poème² côtoie la diffamation de l'aimée. On ne tarde pas à se rendre compte que l'inspiration principale du poème est anti-pétrarquiste. Sidney cherche à se dérober sous « la naïveté du paysan », mais quelques-unes de ses expressions établissent une filiation entre son poème et un sonnet bernésque très populaire au xvr^e siècle. Le poète

1. *Arcadia*, vol. I, p. 149 (Ed. Feuillerat). La traduction par Chappelain (1606) est la suivante :

Belle dont les perfections
Ont gaigné mes affections,
Ne pensez pas, ame divine,
Que pour avoir le poil grison
Je ne sente dans ma poitrine
Ces feux qui troublent ma raison.

Ils sont trop espris en mon ame
Pour faire desormais leur flame,
Et puis, Belle, vous scavez bien
Que le bois verd n'est que fumce :
Mais le viel bois, Dieu sçait combien,
La flame en est tost allumee.

2. Composé de sept « couplets ».

débuté en demandant quels vers peuvent décrire les beautés de Mopsa. Au lieu d'accaparer, comme les pétrarquistes, les vertus des dieux et des déesses, le poète cite la qualité qui manquait à chacun d'eux¹ :

Like great god Saturn faire, and like faire Venus chaste :
As smoothe as Pan, as Juno milde, like goddesse Iris faste,
With Cupid she fore-sees, and goes god Vulcan's pace :

Il passe ensuite à la description détaillée de la dame :

Her forehead jacinth like, her cheekes of opall hue,
Her twinkling eies bedeckt with pearle, her lips as Saphir blew:
Her haire like Crapal-stone : her mouth O heavenly wyde ;
Her skin like burnisht gold, her hands like silver ure untryde.

« Les yeux ornés de perle », « la bouche large et céleste » font de la pauvre Mopsa la sœur cadette de l'aimée de Berni².

Je n'ai relevé aucun autre exemple d'inspiration anti-pétrarquiste dans les poèmes de l'*Arcadie*. Ailleurs, Sidney traite le thème du portrait de la dame de la façon la plus conventionnellement pétrarquiste :

What toong can her perfections tell
In whose each part all pens may dwell ?
Her haire fine threeds of finest gould
In curled knots mans thought to hold : 3.

1. Elle est aussi belle que le grand dieu Saturne, aussi chaste que la belle Vénus, aussi peu poilue que Pan, aussi douce que Junon, aussi constante que la déesse Iris ; elle prévoit avec Cupidon, et va du pas du dieu Vulcain... Son front ressemble à la jacinthe, ses joues ont la couleur de l'opale, ses yeux clignotants sont ornés de perle : ses lèvres sont bleues comme le saphir, ses cheveux ressemblent à la pierre striée, sa bouche — ah, elle est large et céleste ; sa peau ressemble à l'or poli, ses mains au minerai d'argent non raffiné.

2. Berni, Sonetto II. *Sopra le bellezze della sua innamorata*. (Traduction dans chap. sur Daniel, p. 122).

Chiome d'argento fine, irte, ed attorte
Senz'arte, intorno ad'un bel viso d'oro :
Fronte crespa, u'mirando io mi scoloro,
Dovo spunta i suoi strali Amore, e Morte,
Occhi di perle vaghi, luci torte,
Da ogni obietto disuguale a l'oro :
Ciglia di neve, e quelle, ond'io m'accoro,
Dita, e man dolcemente grosse, e corte.
Labbra di latte, *bocca ampia celeste*,
Denti d'ebano, rari e pellegrini,
Inaudita ineffabile armonia.
Costumi alteri, e gravi a voi, divini
Servi di amor, palese fo, che queste
Son le bellezze della Donna mia.

3. Quelle langue peut conter ses perfections, sur chaque partie desquelles toutes les plumes peuvent s'attarder ? Ses cheveux sont des fils fins d'or le plus fin, destinés à tenir les pensées de l'homme dans leurs nœuds bouclés.

Et il continue à faire sans ironie, comme Watson, le blason¹ des beautés de la dame.

Les sonnets de l'*Arcadie* ont généralement la forme employée par Surrey, mais il est parmi eux quelques essais originaux de combinaisons de rimes: un sonnet, par exemple, où tous les vers se terminent par les mots « light » et « dark »², un autre fait sur une seule rime « bright » et « night », « flight », « recite », un ou deux sonnets « rapportés »³, dont nous citerons quelques vers pour montrer le goût du xvr^e siècle:

The darte, the beames, the stringe so stronge I prove :
Whiche my chefe parte, dothe passe throughe, parche and tye.
That of the stroke, the heat, and knott of love
Wounded, inflam'de, knitt to the death I dye⁴.

Il y a aussi le sonnet introduisant Echo, celui-ci égalant les pires inventions de l'*Hecatompattia*. La forme proprement sidnéienne apparaît dans l'apostrophe à la Nuit, où les rimes sont ainsi disposées: *abba, abba, cde, cde*. De tous les sonnets de l'*Arcadie*, le seul qui soit véritablement lyrique est le célèbre échange de cœurs. Le premier quatrain nous semble le meilleur.

My true love hath my hart, and I have his,
By just exchange, one for the other giv'ne.
I holde his deare, and myne he cannot misse :
There never was a better bargain driv'ne.
His hart in me, keepes me and him in one,
My hart in him, his thoughtes and senses guides :
He loves my hart, for once it was his owne :
I cherish his, because in me it bides.
His hart his wound receaved from my sight :
My hart was wounded, with his wounded hart,
For as from me, on him his hurt did light,
So still me thought in me his hurt did smart :
Both equall hurt, in this change sought our blisse :
My true love hath my hart and I have his⁵.

1. Terme technique employé pendant la Renaissance pour ce genre d'éloge.

2. Voir le sonnet 89 d'*Astrophel et Stella*.

3. Un sonnet « rapporté » est un sonnet où le poète « jongle avec trois ou quatre images à la fois. » (Vianey). Voir l'exemple cité dans le texte.

4. Je vois que la flèche, les rayons, le lien, qui traverse, dessèchent, et lie la principale partie de moi-même, sont si forts que blessé, brûlé, lié jusqu'à la mort je meurs du coup, de la chaleur et du nœud de l'amour.

5. Voici l'ancienne traduction :

Mon Berger possède mon cœur,
Et l'ay le sien en contreschange,
Amour ce petit Dieu vainqueur
Nous fit faire ce doux meslange.

Si Sidney n'avait écrit que les vers de l'*Arcadie*, sa place dans la poésie anglaise aurait été bien inférieure à ce qu'elle est. Heureusement, son cœur et son esprit furent touchés par l'amour. Sidney nous dit lui-même qu'il fut « subjugué par certaines pensées » ¹. L'excitation de toutes ses facultés qui résultait de son amour suscita une œuvre de la plus haute importance, *Astrophel et Stella*.

Quelques remarques d'abord sur les éditions. Les sonnets qui furent pour la plupart composés entre 1581 et 1583 circulaient en manuscrit et ne virent le jour qu'en 1591, dans une édition subreptice ², où se trouvaient certaines omissions. L'édition officielle des œuvres de Sidney date de 1598, et contient, outre les 108 sonnets et 11 chansons d'*Astrophel et Stella*, un mélange de poèmes et de chansons dont quelques-uns doivent se rapporter aux événements racontés dans *Astrophel et Stella*. Les indications de dates dans les sonnets eux-mêmes ne sont pas très précises. Le XXII se place à la fin de mai et au commencement de juin; de quelle année, on ne sait pas. Le XLI fait allusion à un tournoi auquel assistaient les Français. Ces derniers visitèrent l'Angleterre en 1581 pour négocier le mariage d'Elisabeth avec le duc d'Anjou. Le LIII contient des allusions semblables. Le XXX passe en revue des événements historiques, mais aucune de ces allusions n'est

Si mon cœur qu'il gouverne ainsi,
Se plaist en sa belle demeure,
Je cheris tant le sien aussi,
Qu'il sera mien tant que ie meure.

On n'a jamais veu tel marché,
Ny jamais plus belle entreprise,
Son cœur est au mien attaché,
Et chacun conserve sa prise,

Son cœur qui jadis estoit mien,
Ce Berger le cherit et l'ayme,
Mon cœur qui jadis estoit sien,
Aussi je le cheris de mesme.

Ainsi ce petit Dieu vainqueur
Fit en nous ce plaisant meslange :
Mon Berger possède mon cœur,
Et i'ay le sien en contreschange.

1. Dans l'*Apologie*: « Overmastered by some thoughts I yielded an inky tribute to them. »

2. 1591. - deux éditions par Newman, une par Lownes.

décisive. Elles semblent se placer à la fin de 1580 et au commencement de 1581¹. Naturellement, les jeux de mots sur le nom de Rich placent ces sonnets après le mariage qui eut lieu en 1581.

Nous exposerons brièvement les circonstances connues de cette partie de la vie de Sidney avant de nous occuper des poésies.

Il n'est point douteux que la *Stella* de Sidney fut la jeune Pénélope Devereux, fille du comte d'Essex. Le poète l'avait vue pour la première fois en juillet 1575 à Chartley Castle, résidence du comte d'Essex, au moment des fêtes qui accompagnèrent la visite de la reine Elisabeth. Il est probable qu'il s'est intéressé un peu à la jeune fille, puisque, moins d'un an après cette rencontre, on parle de mariage. Le comte d'Essex se lie avec Philip, concevant pour lui une véritable amitié. Il l'appelle bientôt « fils » et avant sa mort subite, en septembre 1576, s'écrie : « Si Dieu touche ainsi leurs cœurs, je voudrais qu'il (Philip) se marie avec ma fille »¹. L'existence d'un projet de mariage est prouvée aussi par une lettre d'Edward Waterhouse à Lord Burghley, datée du 14 novembre de la même année. « Tout le monde attend le résultat du projet de mariage entre M. Philip Sidney et milady Pénélope. En vérité, mon seigneur, je dois le dire à votre seigneurie, comme je l'ai dit à milord Leicester et à milady Pénélope, la rupture de ce projet vous apporterait un déshonneur que ne pourrait réparer nul autre mariage en Angleterre »².

Ce projet fut rompu, on ne sait pourquoi. Si le comte d'Essex avait vécu, il est probable que le mariage aurait eu lieu, mais la mort d'Essex changea la situation des jeunes gens. Le bruit courait que la comtesse d'Essex avait une liaison avec Leicester, oncle de Sidney. Ils se marièrent en 1578 et le mariage fut suivi de la naissance d'un fils. Sidney cessa ainsi d'être l'héritier de son oncle. Il est certain que Leicester aurait considéré le mariage de son neveu indigent avec sa belle-fille, qui n'était pas riche non plus, comme le comble de la folie. D'autre part, nous savons que, pendant les années 1577 et 1578, Philip essaya de gagner le consentement de la reine à un

1. Voir la *Life of Sidney* par M. Wallace, 1915.

2. Fox Bourne: *Sir Philip Sidney*, p. 108.

3. Fox Bourne: *op. cit.*, p. 110.

projet de mariage avec une princesse de la maison d'Orange. Il avait donc laissé de côté l'idée de s'unir avec Pénélope. Pendant les années 1576 à 1581, il avait cependant l'occasion de la voir assez souvent, habitant lui-même, pendant une partie de ce temps, Leicester House, qui était le domicile de la jeune fille. Pénélope paraît avoir été très belle et très séduisante, et il serait étrange que Philip ne l'eût pas admirée. Il est très possible, comme le veulent M. Pollard et M. Wallace, que les sonnets à Stella aient été commencés même avant le mariage de la jeune fille, qui eut lieu en 1581. Ce mariage avec Lord Rich fut arrangé pour elle par ses tuteurs, Huntingdon, Burghley et Walsingham. Le projet conçu par le premier fut communiqué à Burghley dans une lettre ¹ qui existe encore. Lord Rich était un « proper gentleman », c'est-à-dire riche, et convenait à Pénélope du point de vue de l'âge. Les tuteurs ne cherchèrent pas à savoir si le mariage plairait à la jeune fille, mais la marièrent sans délai. Une lettre écrite par son second mari, le comte de Devonshire, à Jacques I^{er}, nous renseigne sur ses sentiments. Il écrit que Lady Rich « étant sous la domination de ses amis, fut mariée contre sa volonté à quelqu'un contre lequel elle se défendit même pendant la cérémonie ». L'union ne fut pas paisible, car dès le mois d'août de la même année, l'évêque de Londres dut se plaindre de désordres dans la maison de Lord Rich. Elle vécut cependant avec lui jusqu'en 1592, et en eut plusieurs enfants. Puis elle se sépara de lui, vivant avec le comte de Devonshire, qui la rendit mère plusieurs fois. Elle ne l'épousa qu'en 1604, quand Lord Rich eut obtenu le divorce. Sidney, lui, se maria en novembre 1583 avec Frances Walsingham, fille de Sir F. Walsingham. Ce mariage, projeté dès le commencement de l'année, fut retardé par l'opposition de la reine.

Si nous devons croire ce que nous dit le poète lui-même dans ses sonnets et dans ses chansons, il aurait eu pour Stella une passion très forte. Au début, il est vrai, « he liked, but loved not », et les premiers sonnets sont pleins de compliments artificiels, tels qu'un galant du xvi^e siècle en adresserait à n'importe quelle belle dame. Mais la passion du jeune homme devient plus profonde, et Stella rendue plus sensible

1. Wallace, *op. cit.*, p. 246.

sans doute par son mariage malheureux semble avoir répondu à son affection. Le poète aurait voulu que l'amour suivît son cours, mais tout en avouant qu'elle aime Astrophel, Stella lui fait comprendre qu'il n'a rien à espérer d'elle. Ce seul aveu suffit à remplir le sonnettiste de joie enthousiaste, et il est ravi en extase quand elle se laisse embrasser. Cette concession ne suffit pas cependant et « brise la chanson » du poète. Une absence et une maladie interviennent pour séparer le poète de sa dame, et Astrophel, las et découragé, demande à sa maîtresse de le congédier, pour qu'il puisse consacrer ses pensées « à cette grande cause, qui a besoin d'art et d'habitude » ¹. Nous avons la conclusion de l'histoire dans le dernier de « Certains Sonnets », où le poète renonce à l'amour terrestre pour suivre l'amour divin, « Leave me, O Love, which reachest but to dust », un des plus beaux sonnets de Sidney.

Que faut-il penser de la sincérité des sentiments proclamés par le poète? Les opinions les plus diverses ont été émises sur cette question ², mais heureusement pour la postérité, l'aveu fortuit de Sidney dans l'*Apologie* auquel nous avons déjà fait allusion, vient nous aider à éclaircir le problème. Sidney nous dit qu'il avait acquis le titre de poète « à mon âge non vieux, et à mes moments d'oisiveté », et il ajoute qu'il n'a jamais désiré le titre, ni cherché les moyens de l'acquérir, « mais », dit-il, « vaincu par certaines pensées, je leur ai payé un tribut en encre » ³. L'allusion à *Astrophel et Stella* n'est pas douteuse. Ajoutons aussi que les sonnets ne furent pas publiés du vivant de l'auteur, et que les poèmes ⁴ omis dans l'édition de 1591 étaient compromettants pour Lady Rich, et il nous semble raisonnable de croire à la sincérité du poète.

Nous avons vu que le sonnet existait en Angleterre avant la parution d'*Astrophel et Stella*, mais rien encore ne faisait prévoir l'éclosion d'une série aussi belle. Ici, l'auteur ne se contente pas d'écrire quelques poésies éparses sur son amour; il met en sonnets toute l'histoire de sa passion. La forme savante de ce poème italien est enfin maniée avec maîtrise en Angleterre pour la première fois. Quoi de plus naturel que le

1. Allusion qui n'est pas facile à expliquer. Peut-être cette « cause » est-elle la cause du protestantisme.

2. Voir Hazlitt, Lamb, Courthope, Symonds, Lee, Taine, Jusserand.

3. Nous suivons ici M. Wallace.

4. Sonnet xxxvii, fin de la chanson viii et chanson xi.

chevalier Sidney ait entraîné toute sa génération et créé en quelque sorte la mode du sonnet en Angleterre?

Le poète débute en défendant son originalité et sa sincérité avec une singulière adresse. Il confesse avoir lu d'autres poètes, mais sans en recueillir aucun fruit.

« Aimant en vérité, et désireux d'expliquer en vers mon amour, pour qu'elle, elle si chère, pût du moins tirer du plaisir de ma peine... je cherchais des mots pour peindre la face sombre du désespoir, essayant par d'élégantes inventions de plaire à son esprit, tournant les feuilles d'autrui pour voir si de là tomberait une fraîche rosée féconde sur mon cerveau desséché. Mais les mots venaient boiteux... Je mordais ma plume insoumise ; je me frappais de dépit : « Sot », dit la Muse, « regarde en ton cœur et écris. » (Sonnet I).

Les mêmes protestations reviennent à plusieurs reprises dans *Astrophel*. Il a accumulé, dit-il, quantité de mots lugubres, s'évertuant à les arranger de la meilleure façon possible, mais les Muses n'ont point été favorables. Désormais, il n'invoquera que le beau nom de sa maîtresse¹. Il se moque de ceux qui imitent Pindare², ou qui ressuscitent les malheurs, morts et ensevelis depuis longtemps, du chancre de Laure³. Quant à lui, il n'emploiera pas le vocabulaire habituel des pétrarquistes. La « mort vivante », le « feu glacial », le « doux mal », la « chaude neige »⁴, n'ont pas d'attrait pour celui qui aime en sincérité, et ceux qui se servent de ces formules trahissent leur peu d'inspiration. Il ne cherche pas à voler avec les ailes d'autrui, il vise tout simplement à déclarer son amour, n'ayant même pas la prétention d'acquérir le titre glorieux de poète⁵.

« Jamais je ne me suis abreuvé à la source d'Aganippe, ni ne me suis assis sous les ombrages du Tempé, et les Muses dédaignent d'habiter chez les esprits vulgaires. Pauvre profane, moi ! indigne de leurs cérémonies sacrées ! D'aucuns, je l'ai entendu dire, parlent de la fureur des poètes, mais (Dieu le sait) ne savent pas ce qu'elle signifie, et je le jure par les eaux les plus noires de l'enfer, ce n'est pas moi qui irais filouter l'esprit d'autrui. »

Les critiques modernes n'ont pas voulu croire à ces audacieuses affirmations. Courthope⁶ nous déclare que Sidney, se

1. LV.

2. III.

3. XV.

4. VI.

5. LXXIV.

6. *History of English Poetry*, vol. II, p. 226.

servant de toutes les conventions pétrarquistes, ne cherchait qu'à faire parade de son esprit. Sir Sidney Lee a fait preuve d'un scepticisme plus grand encore. Selon cet éminent critique, le sonnet XLI, où le lecteur le moins érudit (s'il a lu un peu l'histoire du temps) peut reconnaître un reflet exact des occupations du chevalier Sidney à la cour d'Elisabeth, ce sonnet serait tiré de Pétrarque ! Et le même critique ajoute : « Bien peu des idées poétiques de Sidney, peu de ses phrases ronflantes sont de sa propre invention » ¹. Sidney est ainsi accusé d'avoir tiré ses idées d'autrui ; même le style du poète n'est qu'une copie de ses lectures. On ne saurait être plus catégorique, mais heureusement pour notre sonnettiste, ce jugement a grand besoin de modification.

Et d'abord, les thèmes. Il faut l'avouer tout de suite, c'est en vain qu'on y cherchera de l'originalité. Et ce que nous disons de Sidney est vrai pour presque tous les sonnettistes de la Renaissance. Mais si le poète anglais a repris et remanié de vieux sujets banals, pas une seule traduction d'une pièce antérieure ne se rencontre dans toute la série de 108 sonnets, ce qui est déjà un point remarquable dans une œuvre du xvr^e siècle. Sidney a rempli ses sonnets d'apostrophes, il a fait des « baisers », il a introduit à maintes reprises les exploits de Cupidon, il a écrit des dialogues entre Amour et Raison, mais dans ces sonnets aucune réplique, aucune copie de poète antérieur. Sidney imite évidemment, mais d'une façon particulière, qui modifie tant l'original que le poème anglais qui en résulte est quelquefois très différent de la source. Nous en verrons bientôt des exemples. En général, on n'est pas certain que Sidney imite quelqu'un de précis.

A part deux ou trois sonnets où nos recherches ont découvert une source certaine, ce que nous savons de plus précieux sur *Astrophel et Stella* est dû aux travaux de Koepfel. C'est l'influence indiscutable exercée sur Sidney par le *Canzoniere* de Pétrarque. Même cette dette n'est pas bien lourde, et nous espérons démontrer, au cours de cette étude, que les affirmations répétées du poète au sujet de son originalité ne sont pas loin de la vérité.

Le plus grand compliment qu'un poète du xvr^e siècle pût

1. *Op. cit.*, vol. I, pp. XLIII-XLIV.

faire à sa maîtresse était d'adopter à son égard l'attitude de Pétrarque vis-à-vis de Laure. Le *Canzoniere* était devenu tellement célèbre, et Pétrarque avait si bien peint et analysé l'amour que ses successeurs trouvaient qu'on ne pourrait aller plus loin dans cette voie. Il ne leur restait qu'à répéter sur tous les tons ce que le chantre de Laure avait tiré de ses propres entrailles. C'est ainsi que pour les poètes d'amour du xv^e et du xvi^e siècles, Pétrarque avait posé les règles de la situation entre amant et maîtresse; il avait aussi suggéré les thèmes et le langage raffiné qui ne devait jamais désormais se séparer du sonnet d'amour.

Toute cette convention ne laisse pas d'avoir eu une forte influence sur le poète anglais, d'autant plus que Sidney était un homme instruit. Il entretenait une correspondance en latin, il lisait et écrivait le français et l'italien. Il avait fait de nombreux voyages ¹. L'on s'attend *a priori* à voir des traces de ses lectures dans ses œuvres et l'on n'est pas déçu.

L'attitude d'Astrophel envers sa maîtresse ressemble à celle de Pétrarque envers la sienne. Stella est vertueuse, n'aimant le poète que pendant « qu'il suit le chemin de vertu », et quoiqu'elle ne soit pas insensible à l'amour du poète, elle sait très bien que son mariage à elle a mis entre eux une barrière infranchissable. Un grand nombre de sonnets est consacré à décrire les souffrances du poète comme dans le *Canzoniere* et dans tous les recueils pétrarquistes.

Il en est de même pour les sujets des sonnets. Apostrophes au sommeil ², au lit du poète ³, à la liberté perdue ³, à la maîtresse apparue en rêve ³, au petit chien ⁴ et au moineau de Stella, à la Jalousie ⁵, au vent qui joue avec les cheveux de la dame ³, description des yeux de la maîtresse ³, comparaison de ses yeux avec les étoiles qui régissent le sort de l'amant, jeux de mots sur le nom de l'aimée ³, énumération de ses beautés sous forme exclamative ³, — tels sont les thèmes qui reviennent sans cesse sous la plume de tous les pétrarquistes du xvi^e siècle. Le tout est rehaussé par l'idéalisme platonicien

1. Voir pour les détails les ouvrages de Fox Bourne et Wallace.

2. Se rencontrent dans la poésie néo-latine, italienne et française. Voir l'appendice, p. 303.

3. Pétrarque.

4. Catulle.

5. Fréquent en italien et en français.

du poète qui n'a pas échappé à l'influence des théories à la mode. Dans tous ces thèmes, il ne paraît pas que le sonnettiste anglais ait suivi un modèle distinct : du moins toutes nos recherches n'ont fait qu'accumuler des sonnets analogues, sans que nous puissions dire que nous tenions la source directe de Sidney. Il est probable que c'est la lecture de poèmes étrangers jointe à des incidents de la vie du poète lui-même, qui a suscité chez lui les sentiments qu'il exprime dans ses sonnets. Les apostrophes au sommeil et à la lune abondent dans la poésie néo-latine, italienne et française de l'époque, mais sur ces sujets que tout le monde a ressassés, qui donc a trouvé les meilleurs vers, vers que la postérité ne cesse de citer ? Ce n'est ni Pontano, ni Marulle, encore moins Séraphin, pas même Ronsard ni Desportes, c'est un de leurs imitateurs anglais, et l'on pardonnera toutes les sottises des plagiat élisabéthains, si l'on se souvient que la méthode d'imitation pouvait inspirer de délicats chefs-d'œuvre comme ceux-ci :

A la lune 1.

De quel pas triste et lent tu montes dans les cieux,
Silencieuse lune, et que ta face est blême !
Se peut-il que l'Archer cruel, dans le ciel même,
Tire ses traits aigus comme il fait aux bas lieux ?

Certes, si, pour avoir longtemps aimé, mes yeux
Sont juges de l'Amour, je vois que ton cœur aime.
Je le lis sur ton front. Sa langueur est l'emblème
Du même mal qui règne en mon cœur soucieux.

Compagne de douleur, dis, ô Lune lointaine,
Là-haut, l'amour fidèle, est-ce manque d'esprit ?
La Beauté s'y fait-elle autant qu'ici hautaine ?

Aime-t-elle être aimée et cependant se rit
De l'amant qu'elle attire ensemble et qu'elle élude ?
Appelle-t-on vertu là-haut ingratitude ?

(Sonnet XXXI).

Au Sommeil

Viens, Sommeil, ô Sommeil, nœud certain de la paix,
Auberge de l'esprit, baume de la misère,
Trésor du pauvre, clé qui de prison libère,
Sentence impartiale entre maître et laquais !

1. Traduction de M. Legouis : *Dans les sentiers de la Renaissance anglaise*, (1907).

De ton fort bouclier, protège-moi des traits
 Nombreux et acérés dont Désespoir m'enserre,
 Oh, viens suspendre en moi cette intestine guerre ;
 Je te promets un bon tribut si tu le fais.

Je t'offre ici mols oreillers, couche suave,
 Chambre sourde à tout bruit, aveugle à tout éclat,
 Maintes roses enguirlandées, un chef bien las ;

Et si ces dons, qui te sont dûs, toucher ne savent
 Tes trop lentes faveurs, descends en moi, et là,
 Vois, plus vive qu'ailleurs, l'image de Stella.

(Sonnet XXXIX) 1.

En général, Sidney ne donne qu'une version unique des thèmes que nous venons d'énumérer, mais il y a d'autres sujets, qui se rencontrent aussi souvent que les premiers dans la poésie étrangère, d'où le poète anglais a tiré plus d'un sonnet. Tels sont les sonnets sur les baisers, les exploits de Cupidon et les dialogues entre Amour et Raison.

Les « baisers » ² de Sidney ne sont pas nombreux — quatre pièces, avec des allusions dans deux autres sonnets. Ces poèmes sont intéressants, parce qu'ils montrent que Sidney n'avait pas limité ses lectures à Pétrarque et à ses imitateurs les plus platoniciens, mais qu'il avait puisé un peu partout. Le poète anglais ne visait pas à donner cette unité de ton qu'on trouve chez le chantre de Laure, ou plutôt, il ne se rendait probablement pas compte de la contradiction qui existe entre la chasteté absolue et le baiser lascif des amoureux. Pétrarque n'aurait pas décrit un « baiser colombin », même si sa dame lui avait accordé cette faveur. Il est possible, ou plutôt probable que Sidney raconte un fait réel dans ses vers, mais on ne doit pas perdre de vue que le genre du baiser venait de recevoir un très grand développement en France aux mains de Ron-

1. Traduction de M. Koszul : *Anthologie de la littérature anglaise*, vol. I.

2. Voir Laumonier: *Ronsard, poète lyrique*, p. 514. M. Laumonier cite Lemaire de Belges, *Illustrations de Gaule*: Les nobles poètes disent que cinq lignes y ha en amours, c'est-à-dire cinq poincts ou cinq degrez especiaux. C'est à scavoir le regard, le parler, l'attouchement, le baiser : Et le dernier qui est le plus désiré et auquel tous les autres tendent, pour finale resolution, c'est celui qu'on nomme par honnesteté Le don de mercy.

(I. ch. XXV, fin. Edit. de 1549, p. 78).

sard¹, et qu'en Italie², on était en train de rivaliser avec le chef de la Pléiade au moment même où Sidney composait son œuvre. En Angleterre, Wyatt³ avait jadis raconté dans une pièce courte comment il avait baisé sa dame malgré ses protestations: elle pourrait se venger en le baisant à son tour, car un second baiser apporterait la mort au poète. Le premier avait amené son âme à ses lèvres, le second la ferait partir tout à fait :

Revenge you then : the readiest way is this ;
Another kisse, my life it shall have ended,
For, to my mouth the first my hart did sucke,
The next shall cleane out of my brest it plucke.

Une autre pièce de Wyatt déclare que le poète trouve la vie et la mort dans un baiser.

Tous ces poèmes antérieurs eurent probablement une influence sur Sidney. Ses sonnets ne comportent pas une esquisse des manèges de la coquetterie qui accompagne le baiser, quoiqu'on ne puisse en dire autant des chansons II et X. Les sonnets LXXIX et LXXXI présentent une série d'apostrophes adressées au baiser, et destinées à expliquer les joies conférées par ce geste. Les paroles de Stella, citées par le poète dans le LXXXI disant « qu'elle établit sa renommée sur des bases plus dignes de louange », nous rappellent que Sidney a essayé d'effectuer la fusion d'éléments très différents, l'amour platonique et pétrarquiste, et l'amour-passion, qui doit en partie son existence au contact physique du baiser. Le sonnet LXXX, toujours sur le même thème, loue la lèvre de Stella. Il se peut que Sidney ait saisi sur le vif l'épithète qui caractérise ce trait du visage de sa maîtresse, mais il est également possible qu'il se soit souvenu d'un sonnet du Tasse, qui contient l'éloge de la lèvre inférieure de la Signora Sanvitale:

1. Laumonier, *op. cit.*, p. 517.

2 En Italie, les recueils de *Rime*, publiés pendant le dernier quart du xvi^e siècle, contiennent des baisers. On ne pourrait pas en dire autant des recueils des années 1500 et 1550, qui sont plutôt platoniciens.

3. Poème imité probablement de Séraphin, f^o 179 v^o (1548).

Quel labbro che le rose han colorito
 Molle si sporge e tumidetto in fuore 1.
 Sweet swelling lip ! well mayst thou swell in pride ;

Il n'y a que ce trait qui soit le même et nous sommes tout prêts à croire que deux dames aient pu avoir la lèvre semblable, et que deux poètes aient pu le remarquer, chacun de son côté ! Le LXXXII conclut la série de « baisers » par une pluie de réminiscences mythologiques. Les lèvres de Stella sont des cerises qui surpassent ces fruits merveilleux de l'antiquité, les pommes du jardin des Hespérides. La beauté de Stella est plus admirable que celle de Vénus ou de Narcisse. Comme ses prédécesseurs néo-latins et français², Sidney, admis à baiser, a mordu la lèvre de sa dame, et s'excuse en promettant de ne pas recommencer.

Il est extrêmement curieux que Koeppel³ ait songé à comparer ces sonnets-baisers aux *Rime* de Pétrarque. L'amour de ce poète pour Laure fut, malgré quelques rares accents sensuels, très pur et très chaste. Si le savant docteur avait eu l'idée de mettre les poésies de Sidney à côté des productions néo-latines, italiennes et françaises qui sont dans le même goût, il aurait constaté que le poète anglais sort honorablement de la comparaison, et que Sidney ne dit rien qui puisse choquer la pudeur naturelle des lecteurs.

Bon nombre de sonnets ont pour sujet les aventures de Cupidon. Ce petit dieu de la poésie alexandrine, grassouillet, ailé, armé de flèches ou parfois d'un tison enflammé, avait un caractère cruel, volage, espiègle, capricieux et étourdi. Il était toujours prêt à blesser perfidement le cœur des hommes.

Cette fiction d'Eros était entrée dans le sonnet de la Renaissance par plusieurs chemins. En France, les poètes allégoriques du moyen âge, influencés par la lecture d'Ovide, racontaient les aventures de Cupidon dans des œuvres prolixes et monotones. Ces allégories passent en Angleterre et des allusions aux exploits du dieu ailé se rencontrent chez

1. Le sonnet du Tasse fut publié pour la première fois en 1579, pour la seconde en 1581 dans la *Prima Parte delle Rime del Signor Torquato Tasso*. (Traduction : Cette lèvre que les roses ont coloré, se gonfle doucement, etc.).

2. Voir Ronsard et Jean Second. C'est quelquefois la dame qui blesse le poète.

3. *Roman. Forschungen*, V.

Chaucer et chez les auteurs du *Coucou et le rossignol*, de la *Cour d'amour* et de la *Confessio Amantis* ¹. En Italie, Pétrarque lui-même ne dédaigna pas d'accueillir la fiction alexandrine, et traita Amour comme un dieu qui a les caprices d'Eros. Ainsi, avant même qu'on eût commencé à imprimer et à traduire l'*Anthologie grecque*, Théocrite, et le pseudo-Anacréon, l'empire de Cupidon s'était solidement établi.

Mais c'est surtout après la publication de ces œuvres que le domaine de Cupidon prend une extension sérieuse. La première édition de l'*Anthologie* de Planude est de 1494, la première traduction latine d'une partie des épigrammes de l'année 1529. Les éditions et les traductions se suivent pendant le xvr^e siècle. Quant à Théocrite, où quelques Idylles présentent la conception de l'Eros ailé, les Aldes avaient publié une édition de ses œuvres dès 1495. Certaines poésies sont traduites en latin par Brubrachus, en 1545, quelques-unes par J.-Antoine de Baïf, en 1577, et quelques-unes par Henri Estienne, en 1579. Ce dernier est plus connu pour avoir donné l'édition princeps des *Anacreontea* en 1554. Cette édition contient, outre 55 odes d'Anacréon, et quelques autres attribuées à Alcée et à Sapho, une version latine en vers de 31 odes. Elie André réédite et retraduit les odes en 1555, et l'année suivante, 1556, est marquée par la célèbre traduction française de Remy Belleau. La Pléiade s'empare de ces odes, et les imitations pullulent ².

En Angleterre, Wyatt et Surrey, suivant les pas de Pétrarque, conservent la même fiction d'Eros, tandis que les auteurs des *Miscellanies* (Mélanges) nous rassasient de l'étourderie et de la cruauté du dieu ailé. Ces poèmes anglais n'ont pas, à vrai dire, la forme anacréontique, et il faut attendre que les poètes aient de bons modèles pour qu'ils se hasardent à resserrer leurs pensées, leurs sentiments ou leurs tableaux en de

1. Cf. Chaucer, *The Romaunt of the Rose*, *The Assembly of Fowls*; Gower, *Confessio Amantis*.

2. Il est juste de remarquer, comme le fait M. Laumonier, que la première moitié du xvr^e siècle marque l'éclosion de mainte petite pièce néo-latine et française où Anacréon est comme « pré-existant ». Voir Pontano, Angeriano, Politien, Sannazar, Marulle, Navagero. En France, M. de St. Gélays, Ch. de Ste. Marthe, H. Salé, St. Romard, P. du Guillet, Ch. Fontaine, M. Scève, L. de Baïf. En Italie, Bembo, l'Arioste. Voir Laumonier, *Ronsard, poète lyrique*, p. 616. Sur les éditions d'Anacréon, voir Laumonier, *op. cit.*, pp. 123, 124, *note*. Pour l'anacréontisme en Angleterre, voir Delattre, *R. Herrick*, pp. 393, 399.

courtes pièces ¹. Sidney a réussi mieux que ses devanciers dans cette voie.

Dans le sonnet VIII, le poète nous raconte comment Cupidon, né en Grèce, quitte sa patrie pour venir s'installer sur le visage de Stella. Cette dame cependant est si froide que bientôt il s'envole et s'établit dans le cœur du poète. Voulant y faire du feu, il se brûle les ailes, et malheureusement ne peut plus s'en aller. Dans le LXV, c'est le poète lui-même qui a logé Amour dans son cœur, et l'a très bien traité, lui donnant ses yeux. Le dieu agit envers le poète avec la pire ingratitude, faisant la sourde oreille à ses prières. Le pauvre sonnettiste implore Amour d'avoir pitié de lui et invoque la parenté qui les unit. En effet, Amour porte des flèches et une pointe de flèche figure sur l'écusson du poète. Ailleurs, le siège d'Amour est aux yeux de la dame (XX). C'est de là que le dieu tire une flèche qui perce le cœur du poète. Amour se plaît à prendre possession des parties insignifiantes du corps de la dame, et ne cherche jamais à entrer dans son cœur (XI) ². Stella n'appartient donc pas à Cupidon (XII), puisque son cœur n'est pas pris. Ailleurs, le poète se plaint que Cupidon possède en entier sa maîtresse :

« Quand le dieu veut jouer, il va sur les lèvres de Stella, rougisant, honteux d'être amoureux d'elles ; avec chaque lèvre il baise l'autre. Mais quand il veut chercher une retraite paisible loin de tout le monde, ce cœur est sa demeure, puisqu'il sait bien que nul homme ne viendra l'y trouver. »

Le poète a pris un baiser à sa maîtresse (LXXIII). Qu'elle ne se courrouce pas, puisque c'est Amour le coupable. Le petit dieu est trop gâté par sa mère pour être toujours sage. Dans d'autres sonnets, Cupidon entre en scène, accompagné d'autres dieux. Ainsi, le XIII nous présente Jupiter, Mars, Amour et Phébus, en chevaliers du moyen âge. Ce dernier devait juger lequel des trois dieux avait les plus belles armoiries. Amour est naturellement vainqueur, puisqu'il possède une faveur de Stella. Dans le XVII, Vénus en colère contre Cupidon, casse

1. Voir Wyatt : *Request to Cupid for revenge of his unkind love*; - *Why Love is blind*.

Surrey : *Complaint of a lover, that defied love and was by love after the more tormented*. — *Complaint of a lover rebuked*. — *The lover describes his restless state*.

2. Le XXIX explique d'une autre façon pourquoi le cœur de Stella échappe au pouvoir d'Amour.

son arc et ses flèches, mais Nature prend des flèches dans les yeux de Stella, tire des arcs de ses sourcils, et les donne au gamin. Le sonnet LIII se ressent des tournois de la cour d'Elisabeth. Le poète s'était armé en serviteur de Mars, mais Cupidon, le voyant, s'irrite de cette trahison ¹ et lui dit de regarder dans la direction de Stella. Astrophel est tellement ébloui par ses beaux yeux qu'il ne sait pas ce qu'il fait, et il est facilement vaincu par son adversaire. Ailleurs, Stella dit au poète, nous raconte-t-il dans le XLVI, qu'il peut l'aimer, mais sans espoir de récompense. Sidney prétend que Stella a menacé de bannir Cupidon de son logement, c'est-à-dire de son visage, et le poète exprime sa compassion pour le dieu en exil! Le CII explique d'une façon bien curieuse la maladie de Stella. La dame est devenue très pâle, c'est-à-dire que Cupidon a nettoyé sa feuille de papier, pour pouvoir écrire à nouveau les délices qui proviennent de l'amour de la dame. Vénus se tient tout près, occupée à préparer l'encre rouge de la beauté.

Tous ces sonnets et d'autres encore, où il y a des allusions moins étendues aux exploits de Cupidon, ont évidemment subi l'influence anacréontique, mais on est souvent bien en peine de dire d'où le poète a tiré ses idées. Il s'inspire de ses lectures, mais n'éprouve aucun scrupule à les remanier à sa guise. Nous ne pouvons donner des précisions (mais combien vagues encore!) que pour quelques sonnets, le VIII, le XVII et le LXV.

Le début du VIII paraît être de l'invention de Sidney, mais au vers 8, on rencontre une idée qui se trouve assez souvent chez les pétrarquistes: Amour s'établissant sur le visage de la maîtresse. Le reste du sonnet contient également des réminiscences livresques. Le dieu vient au cœur du poète, se brûle les ailes et ne peut plus s'en aller. Cette idée remonte à l'*Anthologie grecque* où, dans l'épigramme 268, Paul le Silenciaire dit n'avoir plus désormais rien à craindre des flèches de Cupidon, qui a vidé sur lui tout son carquois, et qui, pour ne plus le quitter, s'est coupé les ailes dans son cœur. Propertius répète la même idée:

In me tela manent, manet et puerilis imago :
Sed certe pennas perdidit ille suas;
Evolat heu nostro quoniam de pectore nusquam...

1. Le contraste entre les combats de Mars et les combats d'Amour remonte à l'antiquité.

« Les flèches d'Amour et son image enfantine restent dans mon cœur; mais sans doute, hélas! le dieu a perdu les ailes, puisqu'il refuse toujours de s'envoler loin de moi ». Et Chariteo¹ s'inspire de Properce:

La forma pueril, gli adunchi strali
 Próvo di piombo, e quelli d'oro insemi,
 Ma di cacciarti altrove nulla speme
 Mi resta, ch'a l'intrar perdesti l'ali.

(*Endimion*, VII).

Mais c'est peut-être de Séraphin que vient l'idée du feu:

Tennemi un tempo Amor per suo ricetto,
 finchè fe una fornace del mio core :
 ma come spesso per divin concetto
 de la sua opra un fraudulento more
 volando un di dentro al mio ardente petto
 lui s'accese, e non mai più venne fore.

« Amour me prit quelque temps pour sa retraite, jusqu'à ce qu'il fît de mon cœur une fournaise: mais, comme souvent par la Providence divine, un trompeur meurt par son propre travail, lui, volant un jour dans ma poitrine en flammes, prit feu, et n'est jamais depuis sorti de là ».

La fin du sonnet anglais est donc une reproduction du thème commun, mais l'imitation faite par Sidney est loin d'être servile.

Le sonnet XVII est une version d'un thème favori de la Renaissance. Le modèle commun est une pièce de Pontano intitulée *De Venere et Amore*, ou dans d'autres éditions *De Stella*. (*Eridan*, lib. I, éd. Henricpetri: Bâle, 1556, p. 3572; *Deliciae cc Ital. Poetarum*, vol. II, p. 477.)

Exhaustit pharetram Veneris puer : at Venus ignes
 Extinxit. Venus hinc, inde et inermis Amor.
 Exhaustam hic pharetram, extinctas flet Cypria flammas.
 Hic arcum lacrimis tingit ; at illa faces.
 Neve puer, neu fle mater : dant spicula mille
 Stellae oculi ; puer his utere pro pharetra.
 Quin flammas mea corda vomunt ; his utere mater,
 Pro face ; inexhausta tu face, et hic pharetra.

1. Les poésies sur le thème de l'*Amour fugitif* mentionnent quelquefois la même idée. Cf. Angeriano, f° 17 v° (Paris, 1582).

Non procul hinc natus Cypria di/a tuus.
 Pectore sub nostro deus hic affigitur : alas
 Perdidit, et claudo stans pede, abire nequit.

Amadis Jamyn¹ donne une traduction assez fidèle de ce poème :

Amour avoit du tout son carquois épuisé
 Des poignans traits dorez dont les cœurs il entame :
 Du brandon de Venus esteinte estoit la flamme,
 Par qui tout l'Vnivers d'ardeur est attisé.
 L'un et l'autre voyant son pouvoir méprisé,
 Depouillez de l'honneur ensemble avec les armes,
 Bagnoyent, elle sa torche, et luy son arc, de larmes,
 Quand de l'œil mon vainqueur leur mal s'est avisé.
 Ma mere, dist Amour, reloge l'esperance :
 Les beaux yeux d'Artemis arment nostre puissance.
 Là cent traits acerez ne me faudront iamais :
 Il faut que ton flambeau d'autre part se r'allume
 Aux cœurs qu'elle a brulé d'un feu qui me consume,
 Recouvrant d'elle seule et nos feux et nos traits.

Des poésies analogues se rencontrent chez Michel d'Amboise², chez J. Vulteius³ et chez Maurice Scève⁴. Sidney a donné une variation de ce thème plus intéressante que la pièce quelque peu monotone de Pontano. Dans le sonnet anglais, Vénus joue bien le rôle d'une mère courroucée et Cupidon d'un enfant insouciant et irresponsable.

Le LXV, particulièrement le deuxième quatrain, contient probablement une réminiscence de l'*Amour mouillé* (ΑΛΛΟ ΕΡΩΤΙΚΟΝ) d'Anacréon : « Quand, enfant nu ! tu ne pouvais trouver d'asile dans ce vieux monde, devenu de nos jours beaucoup trop prudent, je te logeai dans mon cœur, et puisque tu es né aveugle, je te donnai mes yeux ». Sidney a esquissé en quatre vers le sujet de l'ode, mais avec des additions et des changements de sa propre invention. Le trait final du sonnet : « Thou bar'st the arrow ; I, the arrow head », est original, car une large pointe de flèche formait les armoiries de la famille Sidney.

Pour résumer brièvement ce que nous savons des sonnets anacréontiques : la conception de l'Eros ailé existait dans les traditions de la littérature anglaise. Sidney aurait pu tirer cette tradition directement de Pétrarque, si ce n'était que

1. *Œuvres poétiques*, f° 163 v° (Paris, 1575).

2. *Cent épigrammes* (Paris, s. d. priv. du 6 mars 1532), f° 41 r°.

3. Jo. Vultei Rhemensis *Hendecasyllaborum Libri IV* (Paris, 1538), f° 12 r°.

4. Dizain, 89.

Cupidon ne joue pas un rôle important dans le *Canzoniere*. Il est beaucoup plus probable que ce sont les pièces néo-latines et leurs imitations françaises du début du xvi^e siècle, ou bien les traductions et imitations du pseudo-Anacréon faites par la Pléiade qui ont eu la plus grande influence sur le poète anglais.

Amour ne garde pas toujours le caractère espiègle que lui prêtent les sonnets anacréontiques, car d'autres poèmes le présentent sous la forme de l'argumentateur si cher à la poésie du moyen âge. Sidney peint le conflit entre la passion et la conscience en introduisant des abstractions comme Amour, Vertu, Raison et Sensualité¹, héritage des allégories médiévales. Amour et Raison se rencontrent non seulement dans le *Roman de la Rose*, mais aussi dans la poésie lyrique des Troubadours et des Trouvères. La « tenson », genre dialogué, où deux interlocuteurs échangent librement leurs opinions sur un sujet quelconque, se prêtait à ces débats entre le poète et une abstraction comme Raison et Jolive Pensée. Pétrarque, s'emparant de ce genre, fit sa célèbre chanson : « Quell'antiquo mio dolce empio Signore », où Amour et le poète plaident tour à tour au tribunal de la Raison. Plus tard, au cours des ardentes discussions philosophiques de la Renaissance, on demandait maintes fois comment Amour et Raison pouvaient vivre ensemble dans le même esprit. « Déclarez-nous », demande la Signora Tullia dans le dialogue de Speroni sur l'Amour, « comment Raison et Amour peuvent être ensemble : car ie scay bien des-ia, que si le sensuel ne se conioint à son obiect, nul plaisir amoureux ne peult estre perfet : Au moyen de quoy c'est force que sans s'arrester à aucune chose, nous alions de la vœue à la pensée, et de la pensée au sentiment : Mais que l'amour transporte le sensuel avec la raison, ie ne voy ny ne puis croire que celà soit vray. Il me semble plus tost que moins l'amour est temperée de raison, plus elle est grande et fervente. Qu'en dites-vous seigneur Tasso ? » Et le seigneur Tasso répond : « Il peult estre que i'ay autrefois aymé sans raison : ce neanmoins en vostre endroit ma chere dame, toute raison me persuade à vous aymer² : Et par elle ie n'ay gueres moins de delectation en

1. Sonnets IV, X, XVIII, LII.

2. Cf. *Astrophel et Stella*, X.

contemplant voz graces, que mon sensuel reçoit d'aise en vostre beauté » ¹.

Les poètes lyonnais avaient longuement respiré l'atmosphère de ces réunions philosophiques ². On en retrouve un écho dans les dizains de Maurice Scève :

Amour me presse, et me force de suyvre
Ce, qu'il me jure estre pour mon meilleur.
Et la Raison me dit, que le poursuyvre
Communement est suyvi de malheur.

(Dizain 179).

et plus loin :

Peu s'en falloit, encores peu s'en fault,
Que la Raison asses mollement tendre
Ne prenne, apres long spasme, grand deffault,
Tant foible veult contre le Sens contendre.
Lequel voulant ses grandz forces estendre
(Aydé d'Amour) la vainct oultrément.

(Dizain 420)

La Pléiade qui avait fait profession de bannir tout ce qui sentait le moyen âge, était prête quelquefois à faire table rase de ses théories et à parler exactement de la même façon :

Amour, tu es trop fort, trop foible est ma raison
Pour soustenir le camp d'un si rude adversaire ;
Va, badine Raison, tu te laisses desfaire ;
Dés le premier assaut on te meine en prison.

Et Ronsard, car c'est lui, ajoute plus loin dans le même sonnet ³ :

La Raison contre Amour ne peut chose qui vaille :

Sidney est entièrement de cet avis dans le sonnet X, qui, de tous les poèmes écrits sur ce thème, est celui qui approche le plus près des modèles cités :

« Raison ! ma foi ! c'est bien fait de toi ! qui veux toujours te chamailler / avec Sens et Amour dans mon esprit. J'aurais préféré que tu grimpes sur la colline des Muses, ou que tu cueilles le fruit de l'arbre le plus précieux de la Nature... Mais tu as voulu absolument

1. Traduction de Ch. Gruget, Paris, 1551, f° 5.

2. Voir les *Azolains* de Bembo, et le *Courtisan* de Castiglione, qui contiennent des discussions du même genre. Le *Courtisan* fut traduit en anglais dès 1561 par Sir T. Hoby.

3. *Sonnets pour Hélène*, II, 21.

combattre avec Amour et Sensualité, avec l'esprit comme épée, blessant (tes ennemis) de tes censures, jusqu'à ce que des coups francs eussent frustré ton habile défense. Car aussitôt qu'ils t'eurent frappée avec les rayons de Stella, Raison, tu t'es mise à genoux et tu as proposé du coup de prouver par de bonnes raisons qu'il y avait une bonne raison pour l'aimer. »

Ailleurs, le poète ne décrit pas si gaîment le conflit qui se livre dans son âme: « De quelles rudes rebuffades je suis assailli, quand je vais faire vérifier mes comptes à la Raison... Je sais que j'ai fait faillite de tous les biens que le ciel m'a donnés » (XVIII). Et aussi: « Vertu! hélas! laisse-moi enfin prendre du repos. Tu engendres une lutte entre ma volonté et mon esprit: si un amour vain tyrannise mon âme simple, laisse ce que tu n'aimes pas: ne t'en mêle pas » (IV). Le LII nous rappelle les préoccupations platoniciennes de Sidney, quoique la conclusion du sonnet ne soit nullement platonique. « Une lutte a éclaté entre Vertu et Amour, puisque chacun prétend que Stella doit être sienne. « Ses yeux, ses lèvres, tout son corps », dit Amour, « le prouvent incontestablement », puisqu'ils portent son insigne. Mais Vertu réfute cette prétention, en disant que Stella (cher nom!) est cette âme vertueuse... non ce bel extérieur qui touche nos cœurs... Eh bien! Amour, puisque cette réclamation arrête notre action, que Vertu ait la personne de Stella, mais à condition que Vertu nous accorde ce beau corps. » Le poète anglais savait donc parfaitement ce qu'il voulait. On remarquera également que Sidney ne donne pas la victoire à la Raison. En ce point, il diffère des canzonieri italiens et français de la première moitié du siècle, mais il appartient à la compagnie de Ronsard, chez qui l'Amour triomphe toujours. Ici, Sidney n'était pas obligé de suivre la tradition de la Pléiade, et à coup sûr, la lutte décrite dans ces sonnets a dû avoir une existence réelle.

Les sources que nous avons suggérées jusqu'à présent pour *Astrophel et Stella* restent très indécises. Nous savons que pour écrire tel ou tel sonnet, Sidney a dû faire certaines lectures, mais ses poésies sont si loin d'être des imitations que nous sommes presque aussi avancés qu'au début. Quelquefois, cependant, notre sonnettiste a été moins indépendant. C'est pourquoi nous n'avons pas inclu dans les sonnets que nous avons passés en revue, une certaine catégorie qui offre quelque chose de plus tangible à comparer avec la source. Il est très

probable que dans les cas suivants, Sidney a eu le modèle cité sous les yeux.

Sa plus grande dette est à coup sûr envers Pétrarque. Nous devons être reconnaissants à notre sonnettiste d'avoir eu le bon goût de remonter aux sources pures du genre, et nous sommes portés à croire que l'influence de Pétrarque sur Sidney n'a peut-être pas toujours été mauvaise. La sincérité de l'amant de Laure — si l'on peut imiter la sincérité — a dû plaire à l'esprit du sonnettiste anglais qui fait des remarques lui-même sur la sincérité dans son *Apologie for Poetry*: « Si j'étais moi-même la maîtresse, les sonnettistes ne me persuaderaient jamais qu'ils sont épris. Ils se servent si froidement de discours ardents, comme des hommes qui auraient plutôt lu des écrits d'amants et auraient ainsi saisi certaines phrases ronflantes... que comme ceux qui auraient éprouvé en vérité ces passions » 1.

Quand il s'agit d'une influence générale comme celle que nous venons de décrire, nous devons nous contenter de conjectures, mais nous n'avons pas autant de difficulté à prouver que Sidney a subi l'influence de Pétrarque lorsqu'il lui prend le moule ou le mouvement général d'un sonnet, ou quand il lui emprunte des vers ou des traits. C'est souvent très peu de chose, mais c'est assez pour prouver la dette.

L'idée générale du sonnet IX, comparaison de la tête de Stella à un édifice, a été évidemment suggérée par quelques vers de la canzone 25 de Pétrarque 2 :

Muri eran d'alabastro e tetto d'oro,
D'avorio uscio, e fenestre di zaffiro

« Les murs étaient d'albâtre et la toiture d'or, la porte d'ivoire et les fenêtres de saphir ». Et voici le poète anglais: « La cour de la reine Vertu — d'aucuns l'appellent le visage de Stella — préparée par les matériaux les plus précieux de la Nature; a la façade faite du plus pur albâtre. C'est l'or qui forme la couverture de cet endroit majestueux. La porte, par où sort quelquefois sa Grâce, est en porphyre rouge, garantie par une serrure de perle », etc. Le sonnet continue dans le

1. *Apologie for Poetry*, p. 52, ed, Cook, 1901.

2. Canzone IV, *In Morte*. Noté par Koeppel, *Rom. Forschungen*, V.

même ton et n'est qu'un développement de la suggestion de Pétrarque.

Le début du sonnet LXXI: « Qui veut savoir dans le plus beau livre de la Nature comment la chasteté peut être le mieux logée chez la beauté, vienne apprendre à lire en toi, ces beaux vers qui révèlent la vraie vertu! », nous rappellent le sonnet 210¹ de Pétrarque, et les innombrables imitations italiennes et françaises:

Chi vuol veder quantunque può natura
e'l ciel tra noi, venga a mirar costei...
Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute,
ogni bellezza, ogni real costume
giunti in un corpo con mirabil tempore :

« Qui veut voir ce que peut (faire) la Nature et le ciel parmi nous, vienne voir celle-ci... il verra, s'il arrive à temps, toute vertu, toute beauté, toutes manières charmantes réunies en une seule personne dans de merveilleuses proportions ». Ronsard n'a pas dédaigné de s'approprier les deux mots du début pour le premier sonnet des *Amours de Cassandre*:

Qui voudra voir comme un Dieu me surmonte ;
.....
Qui voudra voir un sujet de malheur,
Me vienne lire...

Il n'est pas nécessaire de citer tous les exemples de ce début. La dette de Sidney est claire.

Le XC, comme le veut Koeppel, est peut-être inspiré de plusieurs sonnets de Pétrarque. Le trait final surtout est peut-être dû au chantre de Laure, quoiqu'ici on ne puisse rien affirmer de certain:

For nothing from my wit or will doth flow :
Since all my words, thy beauty doth indite ;
And love doth hold my hand and makes me write 2.

Et voici Pétrarque:

Indi mi mostra quel ch'a molti cela :
Ch' parte a parte entr'a'begli occhi leggo
Quant'io parlo d'Amore e quant'io scrivo 3.

1. 190, *In Vita*, éd. Leopardi.

2. « Car rien ne découle de mon esprit ni de ma volonté, puisque ta beauté dicte toutes mes paroles, et qu'Amour tient ma main et me fait écrire. »

3. Sonnet C., *In Vita*.

« Et (Amour) me montre ce qu'il cache à bien des gens; car je lis peu à peu dans ses beaux yeux tout ce que je dis et tout ce que j'écris d'Amour ».

Il nous resterait à énumérer tous les vers et tous les traits que Sidney a glanés dans le *Canzoniere*, si ce travail n'avait pas déjà été fait dans le détail par Koeppel¹. Qu'il suffise de rappeler que les expressions proverbiales comme « Tuer vite est une manière de pitié », ou « Ils aiment en vérité, ceux qui craignent de dire qu'ils aiment » sont dues à l'amant de Laure. La curieuse description du corps de Stella, « écorce si délicate » (dainty rind), celle de sa voix, « qui fait que l'âme se réfugie dans les oreilles », et celle de sa poitrine, « crème solide », sont prises également dans les *Rimes*. Mais c'est la longue série d'expressions antithétiques employées par notre sonnettiste qui montre combien assidûment Sidney avait étudié l'œuvre de Pétrarque. Pour ne pas être injuste, il faut ajouter que ces expressions avaient été en grande partie très imitées déjà par les poètes italiens et français.

Le moule du sonnet V: « It is most true... » se rencontre aussi en italien et en français. Les débuts de vers identiques dérivent de la canzone XV *In Vita*: « S'i'dissi mai », que tous les poètes de la Renaissance répètent à satiété. Qu'on se rappelle les sonnets dont chaque quatrain et chaque tercet commence par un « Poich'è già ver », ou bien « Poiche è pur ver »², ou « S'il a dict vray »³ en français, on n'aura pas de difficulté à voir la parenté de Sidney. Des Italiens vient le cadre du sonnet LXXXIX où chaque vers se termine par le mot « day » ou par le mot « night »:

Now that of absence the most irksome *night*,
With darkest shade, doth overcome my *day* :

et le sonnet conclut:

With such bad mixture of my night and *day* ;
That living thus in blackest winter *night*,
I feel the flames of hottest summer's *day*.

Nous pourrions citer, si nous n'avions pas crainte de fatiguer nos lecteurs, des sonnets en italien et en français faits entiè-

1. *Roman. Forschungen*, V, p. 65.

2. Voir les *Anthologies*.

3. Du Bellay, *Olive*, 98.

rement sur deux mots, « morte » et « vita », mais un seul exemple de ce genre nous suffira puisque le sonnettiste italien emploie les deux mêmes mots que Sidney :

Deh non ritorni à rimenarne il *giorno*
L'alba, e mai sempre adombri oscura *notte*,
Queste selve, e quest'antri, e sia la *notte*
Il Sole à gli occhi miei l'Aurora il *giorno* 1.

Et le sonnet continue de la même façon. Un des commentateurs d'*Astrophel et Stella* trouve que le LXXXIX est sûrement « le plus mauvais de la série », mais nous venons de voir qu'ici Sidney ne faisait que suivre l'exemple de ses prédécesseurs et contemporains étrangers 2.

Il est possible que Sidney ait connu les œuvres du Tasse, dont les sonnets commencèrent à paraître dans les Anthologies dès 1565. La première partie des *Rimes* est de 1581 et contient le « molle si sporge e tumidetto in fuore » où nous avons cru voir le « sweet swelling ». La même partie renferme un sonnet qui a peut-être influencé le VII d'*Astrophel*. Voici d'abord l'anglais :

When Nature made her chief work — Stella's eyes ;
In colour black, why wrapt she beams so bright ?
Would she in beamy black, like painter wise,
Frame daintiest lustre, mixed of shades and light ?
Or did she else that sober hue devise,
In object best to knit and strength our sight ?
Lest if no veil these brave gleams did disguise,
They sun-like should more dazzle than delight.
Or would she her miraculous power show ?
That whereas black seems beauty's contrary ;
She, even in black, doth make all beauties flow !
But so and thus, she minding Love should be
Placed ever there, gave him this mourning weed ;
To honour all their deaths, which for her bleed 3.

1. R. Fiorentino, dans les *Fiori*.

2. *Astrophel and Stella*, edited by P. Sidney.

3. Quand la Nature fit son œuvre principale — les yeux de Stella, pourquoi voila-t-elle par du noir ces radieux rayons ? Voulait-elle, tel un peintre, encadrer dans du noir éclatant la couleur la plus délicate, nuancée de lumière et d'ombre ? Ou bien inventa-t-elle cette couleur sombre pour renforcer notre vision, de peur que ces rayons, brillants comme le soleil, éblouissent plus qu'ils ne charment, si un voile ne cachait pas leur splendeur. Ou voulait-elle montrer son pouvoir miraculeux ? Le noir semble le contraire de la beauté, mais la Nature fait habiller de noir toutes les beautés : c'est pour cette raison et pour cette autre aussi, car, quand elle s'est rappelée qu'Amour y prendrait toujours place, elle lui donna ces vêtements de deuil en honneur de la mort de tous ceux qui versent pour elle leur sang.

Et l'italien¹ :

Loda gli occhi de la signora Lavinia de la Rovere.

Spettacolo a le genti offrir Natura
 Volle in angusto spazio il paradiso,
 E nel seren di pargoletto viso
 Formò due soli ardenti oltra misura :
 Ma vide che quel lume e quell'arsura
 Senso d'umane tempre avrian conquiso ;
 Onde perchè ci sia chi miri e fiso
 Vagheggi di sua man l'alta fattura,
 Di dolce negro avvolse il lume loro,
 E temprò il foco, e il bello e il dolce ai rai
 Accrebbe ; e come il fece, essa l'intende,
 Oh novo de' duo soli almo lavoro !
 Tanto più bel del sol, quanto egli rende
 Cieco chi'l mira e tu cerviero il fai².

Malgré une certaine ressemblance dans ces thèmes, les yeux clairs enveloppés de noir, les différences sont assez remarquables. Le sonnet de Sidney est plus gracieux, plus charmant, moins banal que celui du Tasse. La pointe finale de Sidney est plus intéressante.

Nous avons rencontré en français plusieurs sonnets sur les thèmes des sonnets XXV et LXXIV d'*Astrophel*. Le premier sonnet est basé évidemment sur les paroles de Socrate dans le *Phèdre*, où il dit que la Sagesse est la plus belle de toutes les idées et que sa beauté aurait été ravissante s'il avait existé d'elle quelque image visible. Or, le *Phèdre* fut un des plus populaires des Dialogues de Platon. Dès le début du xvi^e siècle il fut publié en grec. En 1544, il fut traduit en italien et les éditions latines sont innombrables. L'édition de Henri Estienne, grec et latin, qui date de 1578, attire l'attention une fois de plus sur Platon. Nous ne savons pas précisément ce qui a suscité tant de sonnets, mais il est évident que le *Phèdre*

1. Ed. Solerti, vol. III, p. 102.

2. Nature voulait offrir en spectacle le paradis au monde dans un étroit espace, et créa dans le calme d'un beau visage deux soleils brûlants outre mesure. Mais elle vit que cette lumière et ce feu auraient accablé des sens humains, alors, pour qu'il y ait quelqu'un qui regarde et admire la haute création de sa main, elle enveloppa leur lumière de doux noir, et tempéra le feu et augmenta la beauté et la douceur des rayons. Voilà son intention comme elle l'a réalisée. Ah ! nouveau travail bienfaisant de deux soleils ! Tu es plus beau que le soleil parce que tu donnes au spectateur des yeux de lynx, et le soleil rend aveugle celui qui le regarde.

était facilement accessible à toutes les personnes cultivées. Les sonnettistes supposent naturellement que leur dame est la Vertu rendue visible.

The wisest scholar of the wight most wise,
By Phoebus' doom, with sugared sentence says :
« That virtue, if it once met with our eyes,
Strange flames of love it in our souls would raise :

But for that man, with pain this truth descries,
Whiles he each thing in sense's balance weighs :
And so nor will, nor can behold those skies,
Which inward sun to heroic minds displays. »

Virtue, of late, with virtuous care to stir
Love of herself, takes Stella's shape ; that she
To mortal eyes might sweetly shine in her.

It is most true. For since I her did see,
Virtue's great beauty in that face I prove,
And find th'effect : for I do burn in love 1.

Jusqu'à présent, nos recherches ne nous ont pas révélé moins de trois exemples de ce thème en français, traité par des poètes de second ordre, M.-Cl. de Buttet, Amadis Jamyn et Joachim Blanchon, tous contemporains de Sidney. Voici la version de de Buttet :

Si la vertu divinement connue
De l'esprit seul, à l'œil se faisoit voir,
(Comme tu as grand Platon fait sçavoir)
De quelle amour seroit nostre ame émue ?

Or en ce tens elle est au iour venue,
Et ie l'ai peu moimesme appercevoir :
Sous les beautés, qui forcent mon povoir,
Emerveillable elle m'est apparue.

En regardant ma Deesse l'exemple
D'un corps parfait, la vertu ie contemple
La vertu seule adoree de moi.

N'admirés donq' si tant i'aime la belle,
L'alme vertu à moi se monstre en elle,
Plus la voiant, plus m'attirant à soi 2.

1. Le plus sage élève de l'être le plus sage, par le jugement de Phébus, dit dans des termes sucrés : que la Vertu, si une fois elle se présentait à nos yeux, ferait naître dans notre âme d'étranges flammes d'amour. Mais comme l'homme ne découvre cette vérité qu'avec peine, pesant tout dans la balance des sens, ni ne veut ni ne peut voir ces cieux qu'un soleil intérieur révèle aux esprits héroïques, Vertu naguère ayant le vertueux soin d'exciter l'amour d'elle-même, prend la forme de Stella, afin qu'elle puisse briller en elle, et se faire voir dans son charme aux yeux mortels. C'est bien vrai, car depuis que je l'ai vue j'en éprouve l'effet, car je brûle d'amour.

2. *L'Amalthée* (Lyon, 1575), p. 122.

Et celle de Jamyn :

Au dire des Anciens maintenant i'ay creance,
 Qui bien philosophant, curieux de sçavoir,
 Amoureux de vertu, firent tant leur devoir,
 Que leur divin esprit en eut la connoissance.
 Ils disoyent que Vertu d'immortelle substance
 Ne se peut d'œil humain iamais appercevoir :
 Mais que si prenant corps elle se laissoit voir
 Nous brulerions d'amour voyant son excellence.
 Depuis qu'elle a pris corps dedans vostre beauté
 Je connois maintenant qu'ils ont dict verité
 Des ardens aiguillons dont elle pique l'ame.
 Vous estes la Vertu, ie la dois admirer,
 Me bruler de son zele, ardemment l'adorer :
 Qui d'aimer la Vertu m'oseroit donner blâme ?¹.

Joachim Blanchon vient répéter la même chose :

Le Philosophe tient d'immortelle substance,
 Ceste Belle Vertu qui se faict admirer
 Que si on la voioit on pourroit desirer
 D'un incroyable amour sa sainte cognoissance,
 Donc si favorisant vostre heureuse naissance,
 En vous elle à prins corps et. si fait honorer,
 Quoy ? devois-ie tant d'ans si retif demeurer,
 A suyvre la Vertu qui reluit en la France ?
 La veue n'en est pas familiere aux mortels,
 Elle regne la hault entre les immortels,
 Si ce n'est auiourdhuy pour ung nouveau miracle
 Que vostre humanité son honneur à vestu
 He qui ne suyvroit donc vostre belle vertu
 Des Hommes et des Dieux le plus fidelle oracle².

Sidney a-t-il rencontré le thème dans une de ces versions ? Il est bien hasardeux de l'affirmer, puisqu'il s'agit de poètes secondaires peu connus, même en France.

Le premier quatrain du LXXIV : « Je ne me suis jamais abreuvé à la source d'Aganippe »³ est sans doute une libre imitation de Perse : « Jamais je ne me suis abreuvé à la source du porteur ailé ; jamais qu'il m'en souviennne, je n'ai rêvé sur

1. *Œuvres poétiques* (Paris, 1575), f° 153, r°.

2. *Amours de Dione*, I, XX. *Prem. Œuvres poétiques*, Paris, 1583.

3. I never drank of Aganippe's well ;

Nor never did in shade of Tempe sit ;
 And Muses scorn with vulgar brains to dwell.

Poor layman, I ! for sacred rites unfit.

l'échine de la double montagne pour me trouver tout à coup poète » 1. Mais voici une traduction en vers par Pontus de Tyard :

Je n'ay encor de la sainte eau sceu boire
Dessous le pied du prompt cheval des Cieux ;
Ni le doux songe ha repu mes deux yeux
Au double mont, des filles de Memoire 2.

Du Bellay aussi (*Regrets* II) trouve que ce début est beau et imite Perse à son tour :

Un plus scavant que moy (Paschal) ira songer
Aveques l'Ascrean dessus la double cyme :
Et pour estre de ceux dont on fait plus d'estime,
Dedans l'onde au cheval tout nud s'ira plonger.

Nous avons trouvé aussi des versions par Ronsard (*Amours* I, 175) et par M.-C. de Buttet (*Amalthée*, début). Il est fort probable que d'autres sonnets analogues nous ont échappé. Cette répétition est curieuse et intéressante parce qu'elle est bien du xvr^e siècle, mais quels sont les rapports du sonnet anglais avec les versions étrangères? Nous l'ignorons. Nous nous contenterons de déclarer que Sidney connaissait probablement le latin et un ou deux peut-être des sonnets français. Son sonnet représente sa tentative pour faire passer dans sa langue les beautés qu'il avait admirées ailleurs.

Nous avons passé en revue toutes les sources que nous avons pu relever dans les sonnets. Il nous reste à dire quelques mots sur les autres œuvres poétiques de Sidney publiées en 1591 et en 1598. Il y a d'abord les chansons qui font partie d'*Astrophel et Stella*, et dont nous parlerons tout à l'heure. En outre, il est une douzaine de sonnets disséminés parmi les traductions et les exercices en vers. Ce sont des sonnets d'amour; le poète cède à Amour dont il devient l'esclave. Il se plaint aussi du traitement que lui inflige le petit dieu. Quatre sonnets furent composés selon le titre « Lorsque sa dame avait une douleur au visage ». Le poète souhaite prendre à son compte la douleur pour que sa dame puisse échapper. Un sonnet de Sir E. Dyer qui parle de Prométhée et d'un satyre provoque une réponse de la part de Sidney. Un autre

1. Prologue.

2. *Erreurs amoureuses* (Paris, 1549), liv. II, II.

est un « adieu ». Deux sonnets justement célèbres sur le désir et l'adieu à l'amour terrestre viennent clore la série des poèmes. Les exercices poétiques contiennent quelques belles chansons, notamment « Ring out your bells », mais ce sont pour la plupart ou bien des traductions ou des vers écrits sur des airs italiens, espagnols et hollandais. Un de ces poèmes¹ au moins avait déjà figuré dans l'*Arcadie*; ils appartiennent tous sans doute à la jeunesse de Sidney.

Les chansons d'*Astrophel et Stella* font partie du sujet général, l'amour du poète pour Stella. Plusieurs des poèmes contiennent les louanges de l'aimée, présentées d'une façon très naturelle. Dans la première, il n'est pas question de dieux et de déesses : le poète utilise un procédé plus simple, qui pourtant n'est pas dénué d'art. Chaque strophe fait l'éloge d'une partie du corps de la belle sous forme de question :

A qui les yeux où la majesté s'unit au plaisir ?
 A qui les lèvres où règne l'esprit en toute justice ?
 A qui les pieds, dont les pas sont accompagnés de charme ?
 A qui la poitrine dont le lait nourrit les passions ?
 A qui la main qui vaine sans coup férir ?

La troisième, la sixième et la septième, moins intéressantes, font allusion à la beauté de la voix de la dame, car, si nous devons en croire le poète, elle chantait d'une façon merveilleuse. La cinquième est différente, parce que Sidney raconte l'histoire de sa passion depuis les débuts, non pas en énumérant les divers incidents de sa cour, mais en passant en revue les étapes psychologiques qu'il traverse. Il a déjà loué, dit-il, d'une façon fort exagérée la dame de sa pensée. Elle l'a maltraité, et il voudrait se venger. Il n'a qu'une chose à faire, c'est de ne pas l'épargner. Suit une série de strophes, où le poète traite vertement sa maîtresse de voleuse, meurtrière, tyran, rebelle, fugitive, magicienne et diablesse.

Les chansons II et X se rapportent au baiser de Stella. La deuxième a le même sujet que le sonnet LXXIII, le baiser ravi à la dame endormie. La dixième est adressée à Stella absente, et rappelle l'extase des moments qu'ils ont passés ensemble. Deux nocturnes, les IV et XI, figurent dans la série, Stella résistant aux avances du poète. Elle conserve la même

1. « The fire to see my wrongs. »

attitude dans les VIII et IX. La huitième raconte comment ils s'étaient rencontrés « dans un bosquet plein d'ombre, où les oiseaux faisaient une mélodie naturelle, Mai jeune alors et arborant ses vêtements bigarrés, tout frais parfumés de fleurs en croissance nouvelle ». La présence de l'aimé bannit pour le moment les soucis et après un silence où les cœurs parlent, Astrophel, poussé par Amour, demande à Stella d'avoir pitié de lui. L'heure est propice. Toute la nature environnante invite à l'amour. Le vent baise les feuilles; les arbres, la terre, l'eau, tous aiment. Pourquoi la femme manquerait-elle de compassion? Astrophel tend les mains, mais Stella les repousse avec une douceur infinie. « Alors elle parla, et son discours était tel qu'il toucha non les oreilles, mais le cœur. Elle refusa son amour de telle façon qu'elle fit savoir à Astrophel qu'elle l'aimait ». « Croyez-moi, dit-elle, quand je vous rebute, c'est en moi-même que j'éprouve la douleur. C'est Honneur, le tyran, qui vous traite ainsi, car Stella ne pourrait jamais vous repousser ».

Tel est ce poème qui est près de la vie réelle de ces deux jeunes gens de noble famille. Dans la chanson IX qui continue à parler du refus de Stella, on retombe dans le domaine de l'imagination et on entend parler du berger et de son troupeau.

Ces chansons n'ont pas de source proprement dite. Certaines d'entre elles appartiennent à une tradition bien établie. Les nocturnes sont sûrement apparentés aux sérénades du moyen âge, genre qui trouvera son expression définitive dans la scène célèbre de *Roméo et Juliette*. La chanson VIII a quelque ressemblance avec ces Chants de Mai ou « Reverdies » composés par les Trouvères et les Troubadours lorsqu'un souffle d'amour venait les troubler au printemps. L'œuvre de la Pléiade est remplie de similaires invitations à l'amour, mais le dialogue du poète anglais avec Stella introduit quelques différences non sans originalité. La longue chanson V est consacrée à diffamer la femme. Sidney ne copie pas simplement ce qui avait déjà été fait en Italie et en France. Loin de là. Mais on est obligé de constater que toutes les épithètes blessantes employées par le poète existent déjà dans la poésie étrangère. Il est vrai qu'au début, « chère meurtrière » et les autres qualificatifs indiquaient plutôt la tendresse, mais il suffisait de peu de chose pour convertir ces termes en injures,

ce que des poètes plus réalistes que Pétrarque n'avaient pas manqué de faire.

Les chansons n'ont pas toutes la même valeur, mais elles sont toutes intéressantes, d'abord parce que le poète, moins gêné par la tradition et la forme pétrarquistes, a parlé plus librement et nous révèle sa passion en termes non ambigus. La répétition même dans les refrains n'est pas sans avoir un effet sur l'esprit du lecteur. Rien ne pourra nous convaincre que le poète ne s'est pas souvenu d'incidents réels dans la dixième chanson, et s'il ne s'agit pas de Stella dans ces évocations, il est certainement question d'une femme réelle. Toutes les lectures du monde ne pourraient suggérer cette chaleur de ton, et il est beaucoup plus simple de supposer que notre poète a été véritablement sincère ainsi qu'il paraît l'être. Ces chansons vivront aussi à cause de l'harmonie du vers. La qualité lyrique est bien plus marquée que dans les sonnets. Dans toutes, la forme a une importance capitale. La beauté de la première, par exemple, est due en partie à cette répétition de voyelles musicales en « ou » :

To you ! to you ! all song of praise is due :
Only in you, my song begins and endeth.

Dans les autres, le sens et le son s'allient harmonieusement pour fournir des effusions qui sont parmi les plus mélodieuses de la littérature élisabéthaine.

La mesure du vers est extrêmement variée. Certaines chansons ont un vers très long, telle la septième, qui n'a pas moins de quatorze syllabes :

Hark then ! but then with wonder hear ; see ! but adoring see,
et la troisième qui en a douze :

If Orpheus' voice had force to breathe such music's love,

Mais les mieux réussies sont celles qui ont un vers plus court, fait de six, sept ou huit syllabes. Ces vers semblent prêts à s'envoler :

Have I caught my heavenly jewel
Teaching sleep most fair to be ? (Chan. s. II).

Night hath closed all in her cloak,
Twinkling stars love thoughts provoke, (Chan. s. IV).

Mais il faudrait citer les chansons en entier pour donner une idée de la vivacité du ton, de l'harmonie parfois exquise du vers et de la grande diversité des mesures.

Les sonnets de Sidney se distinguent de ceux des contemporains par la versification et la composition d'abord et ensuite par le style. En matière de versification ¹, Sidney diffère de la plupart des sonnettistes élisabéthains. Il a préféré la forme italienne (et française), plus savante et plus difficile que l'anglaise. Des 108 sonnets qui composent le recueil, 75 ont les rimes des quatrains arrangées ainsi: *abba, abba*, 25 ont l'arrangement *abab, abab*, tandis que 7 sonnets ont la forme *abab, baba*, et un sonnet *abba, baab*. L'arrangement des tercets préféré par Sidney est le suivant: *cdc, dee*. Il l'emploie dans 82 sonnets. Une variation, *cdd, cee*, qui conserve le « couplet » final, se rencontre dans trois sonnets. Les autres poèmes du recueil ont une forme plus italienne, *ccd, eed*, se trouvant dans 19 poèmes, *ccd, ccd* et *cdd, ece* dans un sonnet chacun, et *cdc, dcd* dans deux poèmes. Il est évident que malgré son attachement au distique final, Sidney a rompu avec la tradition de Surrey et de Gascoigne et essayé de faire une œuvre plus artistique. Dans certains sonnets, sans doute sous l'influence française, il s'est servi du vers de douze syllabes. L'effet est quelquefois des plus heureux. Sous sa plume, l'alexandrin devient souvent presque rapide. L'emploi adroit de la césure contribue à la réussite. Le premier sonnet est sans doute le meilleur de ce genre. Ailleurs, l'alexandrin ajoute du poids et de la dignité au vers, rarement son emploi est une erreur. Sidney a souvent gardé le changement d'idée après le vers 8, c'est-à-dire que le changement de rime amène un changement d'idée. Ailleurs, le sens du sonnet continue sans interruption jusqu'au dernier tercet qui occupe cette place pour résumer ce qui avait précédé.

La composition des sonnets de Sidney est généralement bonne. On ne s'attend pas à rencontrer chez les Anglais ce sens inné de la composition, qui est un des caractères éminents des sonnettistes de race latine. La beauté des meilleurs son-

1. Un article par R. G. Whigham et O. F. Emerson, intitulé *Sonnet Structure in Sidney's Astrophel and Stella* a paru dans *Studies in Philology*, 1921.

nets de Shakespeare est quelquefois amoindrie par des vers faibles surtout à la fin des poèmes. Sidney paraît avoir travaillé également toute sa pièce, car les parties en sont bien ajustées. Si nous avons un reproche à lui faire, c'est d'avoir de temps en temps entassé trop de matière dans un seul sonnet. Ses efforts pour renouveler un vieux thème ont évidemment produit ce résultat, car un seul des trois ou quatre incidents qui composent le sonnet VIII, par exemple, aurait largement suffi, et c'est ainsi qu'en aurait jugé un sonnettiste français ou italien. Mais ce que notre poète a surtout visé à faire, c'est à bien terminer ses poèmes. Combien de fois son derniers vers — parfois traduit de Pétrarque — se détache du sonnet d'une façon inoubliable. « Sot », dit la Muse, « regarde en ton cœur et écris ». « Regarde Stella, et puis mets-toi à écrire ». « Elle n'a pas de malheur, sauf qu'elle est Rich ». « Le silence est le meilleur accompagnement de l'extase ». « Si l'amour est un péché, laisse-moi pécher alors ». Sans doute Sidney avait appris cet art des Français. Du Bellay, par exemple, excellait à « faire sentir au sonnet son épigramme ». Ou peut-être avait-il vu quelle importance Pétrarque et ses disciples, Tebaldeo et l'Arioste, avaient attribué au trait final. Toujours est-il qu'on doit féliciter Sidney de nombreuses réussites dans cette voie.

Le style d'*Astrophel et Stella* rappelle de temps en temps le faux pathétique de l'*Arcadie*. Sidney demande si les lèvres de Stella ont daigné « sucrer son pauvre nom », c'est-à-dire, si elle l'a prononcé. Le bateau qui porte la dame ne peut s'empêcher de « danser de joie », et les vents, « ravis de sa divine beauté », s'emprisonnent dans sa chevelure.

On ne lira pas les sonnets de Sidney sans remarquer la vivacité des apostrophes. Le style de Sidney est en général celui d'une conversation très animée. Les phrases sont courtes, les apostrophes sont fréquentes, car le poète s'adresse à tout ce qui l'entoure en réalité et en imagination, à Amour, à Vertu, aux yeux de Stella, à lui-même. Les exclamations et les questions font naturellement partie de ce langage. « Alas! have I not pain enough? my friend! » (XIV); « Reason! in faith, thou art well served » (X); « Fly! Fly! my friends; I have my death wound, fly! » (XX), et ainsi de suite.

La répétition du même mot à de courts intervalles est un autre caractère de ce style :

Pleasure might cause her read, reading might make her know,
Knowledge might pity win, and pity grace obtain (I).

My words, I know, do well set forth my mind ;
My mind bemoans his sense of inward smart ;
Such smart may pity claim of any heart ;
Her heart, sweet heart, is of no tigress kind :

(XLIV).

Ah, bed ! the field where joy's peace some do see ;
The field where all my thoughts to war be trained :

(XCVIII).

Mais notre sonnettiste n'exagère pas, car il aime la variété et il sait que trop de répétition lasserait le lecteur.

Mentionnons aussi un autre caractère du style de Sidney, — l'usage d'épithètes composées. Ces épithètes avaient autrefois existé en anglo-saxon, mais elles avaient cessé d'être employées pendant le moyen âge. Elles apparaissent à l'époque de la Renaissance comme une nouvelle importation. Le satiriste Hall n'avait pas de doute sur l'origine immédiate de ces expressions. « Cette nouvelle élégance que le doux Philisides¹ apporta récemment de France² ». Dans ses sonnets, Sidney n'échappe pas toujours à un emploi maladroit de ces termes. On s'irrite contre les « mark-wanting shafts », les « rose-enamelled skies » et la « kiss-worthy face ». D'autres exemples conviennent parfaitement au génie de la langue, tels, par exemple, « well-lined », « self-condemning », qui se rencontreraient facilement chez un auteur moderne³.

Tous ces traits que nous avons notés produisent un style très personnel chez Sidney. C'est par là surtout qu'il se distingue de ses contemporains.

Il leur ressemble par le fond, par les thèmes de ses sonnets. Nous avons vu qu'il y a plusieurs courants dans *Astrophel and*

1. C'est-à-dire, Philip Sidney.

2. Le roi Jacques VI d'Ecosse n'aimait pas cet emploi, et réprimandait ceux qui faisaient des descriptions « be making a corruptit worde composit of twa dyvers simple wordis as Apollo gyde-sunne. » Sidney lui-même recommande la pratique dans l'*Apologie*. En France, du Bellay et Ronsard croyaient à l'efficacité du procédé, mais ce procédé reçut une énorme extension dans les œuvres de du Bartas. Parmi les traducteurs de ce poète se trouvait Sidney lui-même.

3. Chez un moderne, « well-lined » s'écrirait en deux mots.

Stella. Les quelques pièces du poète anglais sur le baiser de Stella reflètent ses lectures des néo-latins et de leurs imitateurs français. Les sonnets anacréontiques doivent leur existence sans doute à l'importance accordée au pseudo-Anacréon par la Pléiade. Et il ne faut pas oublier l'influence considérable exercée par Pétrarque sur Sidney. L'attitude respectueuse du poète envers sa maîtresse, une grande partie de son vocabulaire poétique, — ses pointes et les expressions proverbiales et antithétiques, — sont d'origine pétrarquiste.

Dans ses concetti, Sidney se montre bien de son époque. Le poète exige quelquefois de son lecteur un effort spécial pour le comprendre. Sans interrompre sa pensée, il s'arrête pour nous faire admirer une image extraordinaire, une personification exagérée, un raisonnement paradoxal ou logique. Le sonnettiste est souvent bien subtil, et Lamb avait raison de dire que les images qui sont devant nous (quoique quelques-uns les trouvent les seules naturelles) sont les moins naturelles qui conviennent pour bien traduire l'amour exalté d'un Sidney. Les concetti de Sidney sont en général poétiques et il n'est pas difficile de les accepter tels qu'ils sont. En tout cas, il est plus agréable de réfléchir aux épithètes et aux vers heureux qui se rencontrent partout dans le recueil que de passer du temps à critiquer les concetti.

Nous avons essayé de dégager la part de convention et la part d'originalité dans les sonnets de Sidney, et nous venons de voir que les thèmes et les concetti d'*Astrophel et Stella* sont bien de la Renaissance. On remarquera cependant que nous n'avons pu donner de précisions que pour une douzaine de poèmes environ, c'est-à-dire bien peu de chose si on se souvient qu'*Astrophel et Stella* contient 108 sonnets sans compter les chansons. Sidney n'a pas traduit, et affirmer cela au sujet d'un sonnettiste du xvi^e siècle est un sérieux éloge. Les poètes de second ordre imitent servilement, ils imitent bêtement, et le chercheur éprouve beaucoup de satisfaction à dépister facilement ces poètes à l'œuvre, mais les grands auteurs ont, eux, assez de génie pour suivre l'esprit et non la lettre. C'est le cas de Sidney, et nous avons essayé de montrer combien il est malaisé de retrouver ses modèles. Ce n'est pas que les thèmes de la plupart des sonnets soient originaux; c'est que le poète a assez de talent pour donner une forme

nouvelle à une vieille matière. Les contemporains de Sidney auraient appelé ce talent « originalité », et dans ce sens Sidney est original même dans ses thèmes.

La postérité, elle, trouve que l'originalité d'*Astrophel et Stella* réside dans la versification et dans le style. Si on compare la versification de Sidney avec celle de ses contemporains italiens et français, on trouve que le poète est imitateur, sauf en ce qui concerne le distique final. Mais si on la compare avec la versification des autres sonnettistes anglais de la Renaissance, on trouve que Sidney a montré une personnalité très accusée: tout en suivant les traces des sonnettistes continentaux, il a créé une œuvre plus artistique que celle de ses prédécesseurs anglais. A notre avis, c'est le style d'*Astrophel et Stella* qui donne à ce recueil une grande partie de sa haute valeur littéraire, et ici, notons-le bien, « le style, c'est l'homme ». Nous trouvons que la sincérité du poète a pénétré dans ses vers et lui a inspiré des accents qui trahissent une passion vécue. Si les sonnets de Sidney sont éminemment intéressants pour la postérité, c'est que le poète a été vraiment ému. La vivacité et la fougue du style résultent de cette émotion, qui a vivifié d'abord l'esprit du poète lui-même et qui touche ensuite le cœur du lecteur. Sidney donnait ainsi à ses émules l'exemple de la sincérité, mais cette leçon malheureusement ne devait guère être comprise.

CHAPITRE III

GREVILLE

Les Sonnets de *Caelica*.

Le nom de Fulke Greville, Lord Brooke, est étroitement associé à celui de Sidney, à qui il était apparenté. Ils avaient fait leurs classes ensemble à Shrewsbury : plus tard, ils firent des voyages en Europe, puis, comme courtisans, partagèrent les honneurs et les défaites des tournois à la cour d'Elisabeth. Ils prenaient part tous deux à la propagande d'idées nouvelles et encourageaient Giordano Bruno. Ils s'intéressaient également à la littérature. Greville devait être le premier biographe de Sidney.

S'il écrivait beaucoup, il ne publia pas grand'chose ¹. Ses tragédies, son canzoniere, certaines œuvres en prose, parurent en 1633 sous le titre de : *Certaine learned and elegant works written in his youth and familiar exercise with Sir Philip Sidney*. Le titre attribue ces ouvrages à sa jeunesse, et il est fort probable qu'on doit placer une grande partie de son recueil de « sonnets » avant la fin du xvi^e siècle ².

Le recueil est intitulé *Caelica* et renferme 110 poèmes, dont 40 à peu près sont des sonnets. Le poète s'adresse à plusieurs dames, qui s'appellent *Caelica*, *Cynthia* et *Myra* ³, et il est bien

1. Il mourut en 1628.

2. Le manuscrit de *Caelica* existe encore, paraît-il, à Warwick Castle. Grosart l'a vu lorsqu'il préparait son texte. Le manuscrit est écrit par une main jeune, mais des corrections révèlent une écriture de vieillard.

3. Les éditeurs Grosart et Crowe parlent de Myraphill, comme si c'était le nom d'une des maîtresses. M. Legouis m'a fait remarquer que Myraphill représente l'amant de Myra, c'est-à-dire, Greville lui-même. Le sonnet LXXII est plus compréhensible si on suppose qu'ici Myra s'adresse à son amant, et s'excuse de sa conduite inconstante.

difficile de savoir s'il s'agit ici d'une seule personne qui possède le caractère de Protée¹, — ou de plusieurs. Les trois dames n'ont pas de personnalité distincte et il se peut qu'il n'y en ait vraiment qu'une seule. On pourrait aussi se demander si la maîtresse de Greville a réellement existé. Je le crois, mais comme c'est une opinion qui n'est basée sur aucune preuve, je préfère laisser la chose dans le doute. On a suggéré que la maîtresse est la reine Elisabeth elle-même². Greville ne s'est jamais marié, mais il avait la réputation d'être « courtisan assidu des dames ». Il semble avoir joui de la plus grande faveur à la cour, et peut-être Elisabeth l'estimait-elle justement parce qu'il était resté célibataire. La reine, cependant, avait trente ans de plus que lui, et il est malaisé de croire qu'un jeune homme se soit épris d'une belle de 55 ans³. Pourtant, le sonnettiste parle indubitablement d'Elisabeth dans le poème LXXXII. « Cette créature princière, étoile du Nord, vierge assise sur un trône, les roses rouges et blanches logées dans son visage » ne peut être que la reine. Le nom de Cynthie vient à l'appui de cette identification. Dans sa vieillesse, lorsqu'il jetait un regard sur les beaux jours du passé, Greville trouvait des expressions pleines de bonheur pour décrire la reine: « Cette dame divine qui nous gouvernait », « cette princesse heureusement née et éduquée »⁴. Le vieux courtisan parle aussi « de la présence bénie et bienfaisante de cette reine et femme sans pareille ». D'autres éloges semblables montrent clairement quelle a dû être la dévotion du gentilhomme à la souveraine. Peut-être ne faut-il pas attacher trop d'importance à ces louanges, car la triste vieillesse de Greville augmenta sans doute à ses yeux la beauté du passé. Quant au canzoniere, certains poèmes furent écrits pour Elisabeth, mais ce serait certainement une erreur de vouloir retrouver la reine partout dans *Caelica*.

Le recueil est une œuvre décousue. Des 110 poèmes, 75 environ traitent des thèmes amoureux; les autres sont faits de réflexions philosophiques ou religieuses. Parmi les poèmes

1. Le poète use de cette comparaison lui-même.

2. Voir Crowe, *Elizabethan Sonnet-Cycles*. Introduction sur Greville.

3. La lecture du recueil laisse l'impression que Greville a vraiment aimé la dame qu'il chante.

4. Cités par Crowe.

amoureux, il faut mentionner les éloges de la dame qui reviennent souvent au début de la série. Les étoiles doivent se réjouir parce que le poète les compare aux yeux de sa maîtresse. Les souffrances du sonnettiste sont aussi éminemment pétrarquistes. Malgré la cruauté de sa dame, il lui voue un amour éternel. Toutes ses facultés sont au service de l'amour. Ses larmes, ses soupirs, son désespoir et ses rides sont tous causés par la seule beauté de sa dame. Mentionnons aussi les pièces anacréontiques, très nombreuses chez Greville. Elles rapprochent son canzoniere des autres recueils élisabéthains. Le poète demande à Cupidon d'intercéder pour lui auprès de sa maîtresse. Il conte un mythe qui a pour héros le dieu et Junon; il nous fait part des voyages d'Amour qui sort des yeux du poète et arrive aux yeux de Myra. La cécité, et la cruauté de Cupidon, qui ne tient jamais ses promesses, une dispute du dieu avec Fortune et des dialogues entre le poète et le dieu forment le sujet d'autres poèmes. Plusieurs pièces traitent de la séparation des amants. Le poète s'efforce d'abord de s'en réjouir, mais bientôt les plaintes se succèdent, et nous comprenons que c'est sans aucune joie que le sonnettiste supporte cette absence. La Rumeur, qui n'est jamais oisive, raconte que les amants ont changé de sentiments, mais le poète proteste énergiquement. Dans le recueil, il y a aussi des pièces platoniciennes, où le poète accepte d'aimer sans retour et où il oppose le véritable amour à la passion charnelle.

Ce sont là les principaux poèmes pétrarquistes. Nous ne pouvons guère mettre dans cette catégorie les innombrables pièces qui parlent du « changement » de la dame. Le début de la série est écrit dans un ton plus joyeux que la fin, mais déjà dans le sonnet V, le poète se rend compte que le changement existe, et l'impression va croissant sur le lecteur après le sonnet XX que le poète a été maltraité par une coquette. Il pardonne en réfléchissant que la révolution est une loi de l'univers, — pourquoi se plaindre? Cynthia, la lune, varie continuellement à nos yeux, mais en réalité elle reste invariable, et ainsi de suite. Les allusions dans plusieurs sonnets sont obscures pour nous. La dame a-t-elle aimé quelqu'un de plus haut placé que le poète? Partage-t-elle son cœur? Il semble que oui. Le sonnet XXXVIII paraît nous dire que le poète a été récompensé de sa fidélité d'une façon des moins

platoniques. Les XLII et XLIII racontent son désespoir, la cruauté de la maîtresse dont l'inconstance ne paraît que plus évidente à côté de la fidélité inébranlable du poète. Puis il devient sceptique: il demande la constance, dit qu'il ne s'y attend pas, et pourtant continue à se plaindre de ne pas la rencontrer. « Vous savez bien que celui qui demande qu'Amour soit constant ou qu'il revienne, demande en vain » (LIII).

D'autres pièces du recueil sont des poèmes d'occasion. Le poète écrit une pièce sur la vieille Caelia abandonnée par Cupidon: ce poème ressemble à une épigramme, mais il est moins blessant. Les poèmes sur la duplicité de la femme, sur son infidélité, sur sa faiblesse, le conte de Merlin, celui de la femme de Scoggin ne sont nullement flatteurs pour la femme, et les deux derniers en particulier sentent un peu le fabliau. La série amoureuse se termine au poème LXXXIV, l'adieu à Cupidon venant nous avertir que le poète se donne à des aspirations plus hautes.

Voilà, en résumé, le contenu de ce recueil, et il est évident que son inspiration n'est pas unique. Greville a subi l'influence de Sidney¹, mais un fond de scepticisme à l'égard de la femme, qui s'est accru sans doute par ses expériences personnelles, ne tarde pas à se manifester. La fin du recueil reflète l'esprit contemplatif de l'auteur.

Les sonnets anacréontiques, les mythes où figurent Cupidon et les dieux antiques ont été sans doute suggérés par des sonnets semblables chez l'auteur d'*Astrophel et Stella*. Nous pouvons en citer un où Greville paraît imiter les expressions de Sidney:

Cupid, thou naughtie boy when thou wert loathed,
Naked and blind, for vagabonding noted
Thy nakednesse I in my reason clothed,
Mine eyes I gave thee, so was I devoted.

Caelia, XII 2.

1. L'influence de Sidney a été notée par Lee et Bullen. Nous n'avons trouvé aucun de nos rapprochements précis chez ces critiques.

2. Toi, Cupidon, méchant garçon, lorsqu'on t'a abhorré, nu et aveugle, bien connu pour vagabondage, j'ai vêtu ta nudité de ma raison, je t'ai donné mes yeux, tant je me suis dévoué pour toi.

Et voici Sidney :

For when, naked boy ! thou couldst no harbour find
In this old world, grown now so too too wise ;
I lodged thee in my heart : and being blind
By nature born, I gave to thee mine eyes.

Astrophel et Stella, LXV 1.

Evidemment, le thème est banal, mais la ressemblance nous paraît trop frappante pour être fortuite.

La description de Cupidon qui veut toujours « play the wag » (XIII) nous rappelle l'emploi semblable du mot dans le XVII d'*Astrophel et Stella* « like wags new got to play ». « Cupid long prentice to his mother bound » (XXXII) est chez Sidney « schooled only by his mother's tender eye » (LXXIII). On rapprochera aussi le poème XL de *Caelica* à XVIII d'*Astrophel et Stella* pour le sujet général.

Caelica s'adresse à son poète d'une façon tout à fait semblable à celle de Stella au sien, quoique les circonstances dans les deux cas ne soient pas les mêmes :

I grudge, she saith, that many should adore her,
Where love doth suffer, and thinke all things meet ;
She saith, « all selfe-nesse must fall downe before her : »
I say, where is the sauce should make that sweet ?

Caelica, XVIII 2.

But this, at last, is her sweet breathed defence.
« That who indeed infelt affection bears,
So captives to his saint both soul and sense ;
That wholly hers, all selfness he forbears :
Thence his desires he learns, his life's course thence. »

Astrophel et Stella, LXI 3.

Mais l'exemple qui nous a frappés le plus, c'est le LXXVI, chanson qui nous semble directement inspirée par la chanson VIII de Sidney :

In the time when herbs and flowers,
Springing out of melting powers,

1. Pour la traduction, voir notre chapitre sur Sidney, p. 34.

2. Je lui reproche, lit-elle, d'avoir beaucoup d'adorateurs, alors que l'amour supporte tout, et trouve tout convenable ; elle dit, tout égoïsme doit céder devant elle. Je dis, où est la sauce qui me fera avaler ce poison ?

3. Mais voici, enfin, sa défense doucement exhalée : que celui qui éprouve en vérité de l'affection sincère s'abandonne corps et âme à sa sainte au point de devenir entièrement sienne ; il s'abstient de tout égoïsme, il apprend d'elle ses désirs, d'elle la direction de sa vie.

Teach the Earth that heate and raine
 Doe make Cupid live againe :
 Late when Sol, like great hearts, showes
 Largest as he lowest goes :
 Caelica with Philocell
 In fellowship together fell :
 He good shepherd loved well
 But Caelica scorn'd Philocell.
 Through enamel'd meades they went,
 Quiet she, he *passion rent* 1.

(*Caelica*, LXXVI).

In a grove most rich of shade,
 Where birds wanton music made ;
 May then young, his pied weeds showing
 New perfumed with flowers fresh growing ;
 Astrophel with Stella sweet,
 Did for mutual comfort meet.

.....
 There withal away she went,
 Leaving him to *passion rent* 2.

(*Astrophel and Stella*, Song VIII).

Le « *passion rent* » trahit l'emprunt, mais il y a aussi une ressemblance de ton et de mètre.

Caelica porte les marques de l'étude de l'*Arcadie*, mais cette influence est beaucoup moins répandue que celle des sonnets de Sidney. Le style habituel de Greville est trop abstrait pour affectionner des images concrètes, et Greville ne cherche pas le beau autant que Sidney. Pourtant, le poème XXII de *Caelica*, qui raconte que Myra « lavait les eaux de ses beautés blanches », révèle une parenté incontestable avec l'*Arcadie* ³.

A Spenser, Greville a emprunté le début du poème III,

1. A l'époque où les herbes et les fleurs, engendrées par la fusion des puissances, apprennent à la Terre que la chaleur et la pluie font revivre Cupidon ; à une heure tardive où le soleil, comme de grands cœurs, paraît plus grand lorsqu'il descend plus bas, Caelica joignit la compagnie de Philocell... Lui, bon berger, aimait bien Caelica, mais Caelica méprisait Philocell. Ils allèrent à travers les prairies émaillées, elle tranquille, lui, déchiré par la passion.

2. Dans un bosquet plein d'ombre, où les oiseaux faisaient une mélodie naturelle, Mai jeune alors et arborant ses vêtements bigarrés, tout frais parfumés de fleurs en croissance nouvelle, Astrophel et la suave Stella se rencontrèrent pour se consoler mutuellement... Là-dessus, elle s'en alla, le laissant déchiré par la passion.

3. Signalé par M. Legouis, *Histoire de la Littérature angl.*, p. 285.

« More than most fair, full of that heavenly fire », se retrouvant aussi dans le sonnet VIII des *Amoretti* ¹.

L'influence étrangère ne se manifeste pas d'une façon évidente. Lee parle des Français à propos des poèmes anacréontiques, et il est vrai, comme nous l'avons vu, que ces poèmes furent grandement encouragés par l'exemple de la Pléiade. Pourtant, l'influence immédiate subie ici semble être tout simplement *Astrophel et Stella. Caelica*, comme l'a remarqué Crowe ², n'est pas italianisé. Le recueil, en effet, n'est pas très pétrarquiste, et malgré certaines expressions comme « Kill therefore in the end, and end my anguish », il ne reflète pas en général les clichés des sonnettistes du xvi^e siècle.

Les formes variées employées dans la versification rapprochent ce canzoniere des premiers recueils amoureux (des *Mélanges*). La forme des sonnets est celle de Surrey: Greville ne s'est pas servi de la forme plus compliquée de Sidney. Ses vers sont assez corrects, et il goûte beaucoup les doubles rimes comme « pleasure », « measure », « graces », « faces ». Une certaine pauvreté se révèle parfois dans la répétition du même mot à la rime. Tout le sonnet XVI est construit sur trois rimes: *abab, abab, abab, cc*, ce qui rappelle les expériences semblables de Surrey et des auteurs des premiers *Mélanges*.

Le grand défaut de *Caelica* est son obscurité. Parfois, elle tient à notre connaissance insuffisante du poète et des destinataires, mais bien souvent le sonnettiste paraît simplement incapable de s'exprimer d'une façon claire. De tous les sonnettistes élisabéthains, Greville, Chapman — et Shakespeare — sont les plus difficiles à déchiffrer. La difficulté de Greville pour le lecteur réside dans ses inversions et ses omissions, quelquefois aussi dans la subtilité de ses pensées. Le poète a franchement avoué que le fond l'intéressait plus que la forme. « Pour ma part », dit-il dans la *Vie de Sidney*, « je trouvais que mes talents médiocres s'attachaient plus volontiers aux images de la réalité qu'aux images de l'esprit: et je préférerais donc ne pas écrire pour ceux qui n'avaient pas connu le malheur, mais seulement pour ceux qui sont hâlés par l'océan

1. Le sonnet VIII des *Amoretti* est un sonnet « anglais ». Il est donc antérieur aux sonnets « spensériens » du recueil. Avons-nous ici un des exercices de l'Aréopage ?

2. *Op. cit.*, Introduction à Greville.

de ce monde, ceux qui, ayant perdu de vue leurs jardins et leurs bosquets, cherchent à continuer d'avancer dans une juste direction parmi les rochers et les sables mouvants ». Il préfère écrire pour ceux qui ont souffert, et la forme importe peu. Charles Lamb, ce délicat critique, avait raison, en parlant de Greville, de dire: « Lorsque cet écrivain jugeait les facultés de l'esprit, il accordait à l'intelligence une pré-éminence tyrannique. Que nous examinions ses pièces ou ses poèmes d'amour les plus passionnés, nous trouverons le tout glacé et raidi par l'intelligence... C'est comme si un être de pure intelligence se chargeait d'exprimer les émotions de notre nature sensible ».

On se rendra compte de la façon dont procède Greville par l'exemple suivant. Le sonnet IX est un appel à Cupidon pour lui demander d'intercéder pour le poète auprès de sa dame. Le sonnet se termine par une prière bien pétrarquiste: « Engendre la pitié de Caelica: empêche-la d'être dédaigneuse. Que pas un homme n'aime en vain le mérite ». Mais ce n'est certes pas chez un pétrarquiste qu'on rencontrerait une strophe comme la troisième: « Car la douleur tient la vie de l'homme pour sienne, les pensées de l'homme pour la scène où elle joue des tragédies; l'astre de la douleur renverse la raison humaine. L'amour humain établit les bases des ruines de la douleur: puisque l'amour emprunte des tourments à la douleur, l'amour deviendra amour-chagrin ». La digression pour parler de la vie douloureuse de l'homme au milieu d'un poème amoureux est bien caractéristique. Greville affectionne des pensées générales, philosophiques, exprimées dans une langue abstraite. Selon Lamb, le sonnettiste employait « une façon d'écrire secrète et mystérieuse », « a close mysterious way of writing ». Il faut bien souvent en deviner le sens, et on n'est pas très sûr à la fin de l'avoir bien saisi.

Greville s'écarte du pétrarquisme non seulement par le ton philosophique, mais aussi par ses images. Il est vrai qu'il emprunte ses comparaisons partout, chez les pétrarquistes eux-mêmes, aux connaissances générales de son époque et à ses observations personnelles. Dans la strophe que nous allons citer, le ton sceptique et les comparaisons tirées de la vie de

tous les jours séparent Greville de ses contemporains. L'allusion à Junon et à Jupiter le replace dans son époque :

« Qui supplie l'hiver de ne pas pleuvoir ? Qui demande au vent pendant une tempête de cesser de souffler ? Mesdames, vous montrez comment Junon se plaignait de ce que Jupiter allait chez Europa. Belles nymphes, si je courtise Cynthie pour qu'elle ne me quitte pas, vous savez bien que c'est moi, moi-même qui me trompe et pas elle. » 1.

Lorsque les pensées sont clairement exprimées, elles ont une force épigrammatique. La valeur de *Caelica* réside en effet dans quelques beaux vers isolés où l'expression est très condensée :

Caelica, you say you love me but you feare :
Then hide me in your heart and keep me there.

Chez Greville, les « couplets » surtout sont employés pour exprimer des idées de cette espèce :

And who intreats, you know, intreats in vaine,
That Love be constant or come backe againe.

Les meilleures sentences se trouvent peut-être dans les pièces de la fin et nous en remettons la considération à plus tard 2. Le plus beau poème du recueil est le XXII, qui d'ailleurs est cité dans les anthologies modernes. Ici, Greville se surpasse. Ses défauts habituels paraissent peu ; le style est gracieux et noble. Les allusions aux habitudes d'autrefois nous transportent loin du ^{xx} siècle, et la teinte de mélancolie donne au poème une note d'originalité. Ce n'est pas un sonnet, mais nous nous permettons de le citer :

Moi, dont Myra employa les couleurs pour orner sa tête, moi, qui portais des bouquets faits de sa main, moi, qui lisais avant de m'éveiller mon propre nom finement brodé par Myra sur les cheminées, dois-je être spectateur, et espérer que l'avenir avec ses changements ramènera mon tour de jouer ?

1. Who doth intreate the Winter not to raine,
Or in a storme the wind to leave his blowing ?
Ladies, shew you how Juno did complaine,
Of Jupiter unto Europa going.
Faire Nymphs, if I wooe Cynthia not to leave me,
You know 't is I myselfe, not she deceaves me.
2. Voir chapitre sur le sonnet religieux.

Moi, qui le dimanche à la barrière de l'église¹, trouvais une suave guirlande, des lacs d'amour parmi les fleurs, que j'étais obligé de porter autour du bras pour que chacun de nous pût savoir que tout était à nous ; dois-je passer une vie oisive en souhaits, et suivre Cupidon pour ses pains et ses poissons ?²

Moi, qui portais la bague laissée par sa mère, moi pour l'amour de qui elle se vantait d'être blâmée, moi, dont les yeux furent volés par les siens, moi, dont le nom prononcé la faisait rougir, dois-je perdre bague, fleurs, rougeur, vol, et aller dépouillé, attendant en soupirant que l'amour mort soit réveillé ?

Moi, qui lorsque le somnolent Argus s'était endormi, comme la jalousie surveillée par le désir, étais sur mes gardes même pour observer envers elle une vertu respectueuse, pendant que son haleine parlait et allumait les feux de la nature, dois-je être spectateur et avoir froid pendant que d'autres se chauffent. Les frères de Vulcain les arment-ils de filets si fins ?

Était-ce pour arriver à ceci que je pouvais voir Myra qui lavait les eaux de ses beautés blanches ? Pourtant elle ne voulait jamais m'écrire qu'elle m'aimait ; l'esprit pense-t-il au changement quand les pensées se plaisent ? Les jeunes filles folles doivent pouvoir aimer impunément comme elles peuvent nous quitter aussi ; nul homme ne sait écrire un baiser ; les mots peuvent tromper.

Si Greville avait toujours voulu écrire ainsi, il aurait occupé un rang plus élevé dans l'histoire de la poésie anglaise.

1. « The church-style », « the style giving entrance to the church-yard ». (N. E. Dict.).

2. « Loaves and fishes », « material gain, alluding to the miracle of feeding the people, and the Saviour's charge (John, VI, 26) that some of them followed him only for a selfish purpose. » (Webster's Eng. Dict.).

CHAPITRE IV

WATSON

Tears of Fancie.

L'année 1593 devait voir paraître plusieurs recueils de sonnets, les *Larmes d'amour* (*Tears of Fancie*) de Watson, le *Parthenophil et Parthenophe* de Barnabe Barnes, la *Phillis* de Thomas Lodge et la *Licia* de Giles Fletcher. La vogue du sonnet était bien commencée en Angleterre.

Le recueil de Watson ne nous retiendra pas longtemps. Comme il fut publié après la mort de l'auteur, il nous est permis de nous demander si Watson avait mis la dernière main à son œuvre. Dans les *Larmes d'amour*, Watson se sert des thèmes et des images à la mode. La série débute par la description à la manière anacréontique de la conquête du poète par Cupidon. Les sonnets IX à XVI manquent dans le seul exemplaire qui existe aujourd'hui, et lorsqu'on recommence la lecture au sonnet XVII, on est en pleine lamentation. A cause de la cruauté de la dame, toutes les larmes du poète sont sans effet et vaines. La série continue ainsi avec plus ou moins de monotonie jusqu'à la fin. Il est beaucoup parlé de la souffrance du poète, et un peu de la beauté de la maîtresse. Le dernier sonnet revient au sujet des premiers, et fait voir un amant tout à fait soumis aux lois de Cupidon.

Quant aux sources des sonnets, nos recherches¹ ont démontré que Watson peut avec justice être accusé de plagiat. Des passages considérables des poèmes de Gascoigne,

1. Voir *Mod. Lang. Rev.*, 1926. Voir aussi l'Appendice, p. 307.

son prédécesseur, ont passé presque mot à mot dans les *Tears of Fancie*. Lorsque le vers employé par le vieux poète a douze ou quatorze syllabes, Watson ne fait qu'ôter çà et là un adjectif. Si le vers est plus court, il peut être copié intégralement. Il fallait des rimes entrecroisées pour les sonnets à la mode de Surrey. Watson se contente de changer l'ordre des vers de Gascoigne. Citons un exemple :

Why live I wretch and see my ioyes decay,
 Why live I and no hope of loves advancing :
 Why doe myne eies behold the sunnie day,
 Why live I wretch in hope of better chancing.
 O wherefore tells my tounge this dolefull tale,
 That every eare may heare my bitter plaint :
 Was never hart that yet bemoind my bale,
 Why live I wretch my pangs in vaine to paint.
 Why strive I gainst the streame or gainst the hill,
 Why are my sorrowes buried in the dust :
 Why doe I toile and loose my labour still,
 Why doe I feede on hope or bild on trust.
 Since hope had never hap and trust finds treason,
 Why live I wretch disdainde and see no reason ?
 (*Tears of Fancie*, XXXIV).

Voici le passage de Gascoigne d'où Watson a tiré son sonnet :

Why live I wretch (quoth he) alas and wellaway
 Or why beholde my heavy eies, this gladsome sunny day ?
 Since never sunne yet shone, that could my state advaunce,
 Why live I wretch (alas quoth he) in hope of better chaunce ?
 Or wherefore telles my tounge, this drearye dolefull tale,
 That every eare might heare my griefe and so bemoine my bale ?
 Since eare was never yet, that harkened to my playnte,
 Why live I wretch (alas quoth he) my pangs in vaine to paint ?
 Or wherefore dotes desire, that doth his wish disclose,
 And shewes the sore that seeks recure, thereby to ease my woes ?
 Since yet he never found, the hart where pyttie dwelt,
 Why live I wretch (alas quoth he) alone in woe to swelt ?
 Why strive I with the streame, or hoppe against the hill,
 Or search that never can be founde, or loose my labor still ?
 Since destenies decreed, must alwayes be obeyde,
 Why live I wretch alas (quoth he) with lucke thus overleyde ?
 Why feedes my heart on hope ? why tyre I still on trust ?
 Why doth my minde still muse on mirth ? why leanes my life on lust ?
 Since hope had never hap, and trust alwayes found treason,
 Why live I wretch alas (quoth he) where all good luck is geazon ?
 (*The Complaint of the Greene Knight*.)

Ailleurs, lorsque Watson ne copie pas tout un sonnet, il introduit des hémistiches de Gascoigne, comme par exemple :

That I to tyrannizing Love must yeeld me.
And bow my necke *earst subiect to no yoke*,
To Loves false lure (*such force hath beauties stroke*)
(*Tears of Fancie*, VII).

For he that writes his freedome (lo) resignes
Into your handes : and freely yeelds as thrall
His sturdy necke (*earst subiect to no yoke*)
But bending now, and headlong prest to fall,
Before your feete, *such force hath beauties stroke*.
(*To a Skotish Dame*).

Dans le sonnet LI des *Tears of Fancie*, on trouve les vers suivants :

No tree whose branches did not bravelie spring,
No branch whereon a fine bird did not sit :
No bird but did her shrill notes sweetlie sing,
No song but did containe a lovelie dit.
Trees, branches, birds, and songs were framed faire
Fit to allure fraile minds to careles ease :

Ces vers sont copiés textuellement de la *Reine des Fées*, II. VI.13.

Enfin, le dernier sonnet des *Larmes d'amour* ressemble de très près à un sonnet, « Love thy Choyse », attribué au comte d'Oxford, sonnet resté en manuscrit jusqu'à ce qu'il fût imprimé par Grosart.

Il est inutile de citer tous les emprunts ou plagats de Watson¹. Dans les autres sonnets, nous rencontrons des thèmes célèbres, tels que le débat des yeux et du cœur (XIX et XX), le silence du poète en présence de l'aimée, les répétitions des gémissements de l'amant par Echo (XXIX). Le portrait de la dame se trouve tracé dans la poitrine du poète (XLV et XLVI). Les sonnets XLI, XLII, XLIII et XLIV prennent la forme d'un appel à Fortune, Amour et Mort, qui avaient déjà paru plusieurs fois ensemble chez les pétrarquistes. XLII et LI fournissent des exemples de la « reduplicatio » que Watson avait commentée dans l'*Hecatopathia*. Dans le LIII, Watson a

1. Voir l'Appendice pour d'autres passages à comparer avec Gascoigne.

associé deux images: un navire et un labyrinthe. Le « bateau sans mâât » (*mastles ship*) est sans doute le « *disarmato legno* » de Pétrarque. Le LVII a été probablement suggéré par les innombrables poèmes en italien, en français et dans les *Mélanges* qui, suivant Horace ¹, nous racontent que toute souffrance a quelque répit, sauf celle de l'amant.

Les *Larmes d'amour* suivent la forme du sonnet de Surrey, car presque tous les poèmes, 45 sur 52, ont les rimes disposées, *abab, cdcd, efef, gg*. Deux sonnets présentent une forme qu'on retrouvera chez Drayton, *abba, cddc, effe, gg*. Plusieurs sont irréguliers: le XXXIX a treize vers, le XLVI en a quinze, le XLIX et le LIX dix-huit.

Au milieu de beaucoup de plagiats, les *Larmes d'amour* contiennent quelques poèmes charmants, et Warton, le critique du XVIII^e siècle, met Watson à côté de Constable, Barnfield et Griffin. Pourtant, il est difficile de dire si la série a une valeur quelconque, puisqu'une partie si considérable des vers ne sont pas de Watson lui-même. Leur mérite est d'avoir contribué à former le goût des jeunes poètes par leur style et leur versification corrects. Ils ont certainement aidé à augmenter la vogue du sonnet, mais ce serait exagérer que de dire qu'ils eurent une influence importante. En fait, malgré la forme des poèmes de l'*Hecatompethia*, malgré leur caractère artificiel, nous croyons que ce premier recueil fut plus lu que le second, qui passa presque inaperçu parmi la multitude des *canzonieri*.

1. *Carm.*, II, IX.

C'est le développement par les mots, « non semper », « non sempre », « toujours n'est pas », et « not always » ou quelque chose de semblable, qui est commun à ces poésies.

CHAPITRE V

BARNES

Parthenophil et Parthenophe.

Le nom de Barnes est connu de nos jours parce que Lee a prétendu retrouver en lui « le poète rival » des sonnets de Shakespeare. Bien que ce critique soit à peu près seul à penser que le grand dramatisa te a pu parler du « proud sail of the great verse » de Barnes, on approche *Parthenophil et Parthenophe* avec plus de curiosité que n'en éveille d'habitude un poète secondaire.

En 1593, Barnes avait 23 ou 24 ans. Il conviendrait de le peindre comme un jeune homme exubérant et plein de vitalité, amoureux des mots et des vers, grisé par la beauté, artiste par moments, mais peu doué encore de sens critique. Il subit l'influence française plus peut-être que les autres sonnettistes, car son père avait épousé une Française lorsque le poète était encore enfant. En 1591, Barnes accompagna le comte d'Essex en France dans une expédition contre le prince de Parme. Un autre fait important de sa vie fut l'amitié de Gabriel Harvey. Les défauts de Harvey — son exubérance, sa truculence, sa trivialité, surtout son manque de goût — ne pouvaient être que néfastes pour un jeune poète dont le caractère suivait la même pente.

Avant d'être encouragé par Harvey, Barnes fut très timide, n'osant même pas « frapper à la porte de l'imprimeur ». L'amitié du fils du cordier effectua des miracles, et *Parthenophil et Parthenophe* vit le jour en 1593. Ce recueil composé de sonnets, madrigaux, élégies, odes et sèstines, est le plus volumineux de toutes les séries élisabéthaines. Il ne manqua pas d'attirer l'attention des contemporains. Campion compare

les poésies de Barnes à un verre de « sack », parce qu'elles sont capiteuses et fortes¹. Un autre contemporain, John Marston, dans une satire intitulée « Curio inamorato », se moque des pétrarquistes en général et de Barnes et particulier, parce que ces poètes voulaient toujours se changer en quelque chose qui appartenait à leur maîtresse. Phrigio voulait être le petit chien de sa dame. Quant à Parthenophil, le satiriste ne veut pas parler de son désir, tant il est dégoûtant : « Au diable Phrigio qui désirait être le petit chien de sa maîtresse pour aller lécher les pieds de sa maîtresse ! Oh, jolie grâce que le joli Phrigio souhaite seulement la place de Joli ! Parthenophil, je laisserai de côté ton souhait, il est si bestial que je n'ose le proférer ».

Qu'était-ce que ce *Parthenophil* qui scandalisa quelques-uns des contemporains de Barnes dans ce xvr^e siècle où le goût était beaucoup moins exigeant que de nos jours ? Simplement une histoire d'amour, accompagnée de poèmes de dédicace. Le poète nous raconte qu'il avait aimé Laya, mais cette dame trouvant un butin plus riche, quitta le pauvre poète, ou plutôt libéra son cœur qui s'en alla immédiatement chez Parthenophe. Le cœur ayant été reçu par cette dernière, suit une série de sonnets et de madrigaux, racontant les misères du poète, et introduisant des descriptions de la belle maîtresse. L'histoire n'est pas achevée avec la fin des sonnets, car il s'agit toujours de Parthenophe dans les autres pièces. *Parthenophil* se termine par une sestina, où l'amant dédaigné et rebuté entre en scène et invoque Hécate dans un bois à minuit par toutes sortes de cérémonies impies. Il implore la déesse d'amener Parthenophe nue et folle d'amour montée sur un bouc noir. Enfin, quand les invocations accumulées et les offices mystérieux ont atteint leur point suprême, les nuages se séparent et Parthenophe apparaît, conduite par les filles de la Nuit. Le poème s'achève dans l'extase de l'union accomplie.

Les dames « Laya » et « Parthenophe » ne sont pas précisément connues dans l'histoire. Il paraît que Laya² cache le nom d'une belle appelée « Leigh », tandis que si le sonnet

1. Barneus' verse, unless I do him wrong.

Is like a cuppe of sacke, heady and strong.

2. Voir l'édition de Grosart.

XLVI est adressé à Parthenophe, cette dernière appartenirait à la célèbre famille des Percy :

Ah, pierce-eye piercing eye, and blazing light.

On comprend le jeu de mots. Le sonnet LXXVIII parle des nobles aïeux de la maîtresse. Ces faits s'accordent bien avec l'amitié professée pour Barnes par William Percy dans un madrigal placé à la fin de son canzoniere *Coelia*.

Les thèmes de la plupart des sonnets se rencontrent souvent dans la poésie contemporaine. Les sonnets XIX et LXXVIII disent que la dame surpasse les dieux de l'antiquité ¹ en sagesse et en beauté ². Les madrigaux de la fin reviennent sur cette idée, et montrent que Parthenophe est si belle qu'elle excite la jalousie de Vénus et de Junon. Les XXI et XCI contiennent des comparaisons tirées du navire et du naufrage, thème extrêmement banal. Le XXX et le LXXXII représentent probablement les essais que fait notre poète pour écrire un « sonnet rapporté » où le sonnettiste jongle avec trois ou quatre images à la fois. Le XXXI est un sonnet d'antithèses, tandis que le XLVI s'inspire des innombrables sonnets où chaque vers commence par une exclamation. Le XLVIII nous dit que Parthenophe a en sa personne tous les trésors de la terre, sujet que Spenser n'a pas dédaigné de traiter. Le LI tire son thème des différents noms des consonnes et des voyelles, les liquides, les muettes, etc. ³, tandis que dans l'élégie II, les signes de la ponctuation sont obligés de devenir les emblèmes et les interprètes de la passion. Le madrigal XII est fait d'une comparaison qui se rencontre souvent au xvi^e siècle. Les désirs du poète ressemblent aux hautes montagnes, ses larmes sont les sources qui jaillissent des pentes, tandis que son désespoir est représenté par les arbres flétris ⁴. Prométhée, qui s'était offert tant de fois déjà dans la poésie pétrarquiste aux com-

1. Barnes les appelle « planètes » dans le LXXVIII.

2. Comparer Barnes, *Divine Centurie*, XXIII : « Car si ici-bas nous louons une forme mortelle nous la flattons pour faire voir qu'elle est divine, faisant des comparaisons qui dépassent sa perfection, comparant ses joues aux roses, son cou blanc à la colombe, ses yeux aux étoiles d'où dépendent toutes les fortunes, l'effet de ses yeux au soleil de midi, ses pensées modestes à cette froide vierge la lune. »

3. On se rappellera que Sidney a écrit un sonnet (A. et S. LXIII) qui a pour conclusion que « deux négations font une affirmation. » Le thème de Barnes se retrouve chez Drayton, *Ideas Myrrour*, Amour XI.

4. Même thème chez Chariteo, Sannazar, Britonio, M. de St. Gelay, Maurice Scève, Amadis Jamyn, Desportes et Wyatt.

misérations des lecteurs, revient une fois de plus sur la scène dans le sonnet LXI. Le madrigal XIII raconte un rêve du poète où il s'était « dédommagé en imagination de n'avoir pas obtenu en réalité la moindre faveur »¹. De tels poèmes se trouvent dans toute la littérature de la Renaissance. On perdrait son temps à chercher une source précise pour le madrigal anglais, car le thème est dans l'air, et tout le monde le reproduit. On pourrait en dire autant du sonnet LXXX, qui contient un appel à la Mort. Barnes modifie un peu les lamentations ordinaires, car après avoir invoqué la Mort, il fait son testament, léguant son âme au ciel, ses larmes aux sources limpides, ses soupirs à l'air, ses plaintes aux froides montagnes désertes... Le sonnet continue son legs, et le dernier tercet résume le tout en disant que Parthenophe aura à chercher les sentiments du poète mort dispersés dans les nuages, les sources, les montagnes, partout dans l'univers, tandis qu'à présent, pendant qu'il est en vie, elle pourrait les trouver tous joints ensemble dans son cœur. Le LXXXI est un exemple du sonnet à la Jalousie, genre qui a tant d'interprètes dans la poésie contemporaine. Barnes est beaucoup moins près du poème conventionnel dans le LXXIX, où il raconte les actions du rival qui l'avait rendu jaloux. Le poème introduisant Echo était très populaire dans la littérature néo-latine, italienne et française, et notre sonnettiste ne manque pas de composer des pièces pareilles aux autres. Le XCII, énumérant les merveilles créées par la beauté de Parthenophe, fournit simplement un prétexte au poète pour louer sa maîtresse. Le XCIV nous intéresse à cause de la répétition des mots, « mine eyes », « thine eyes », qui reviennent aussi dans un sonnet de Constable, que Shakespeare paraît avoir lu². Le XCVII est un autre exemple d'un thème qu'on trouve chez Barnes et Constable, c'est-à-dire le sonnet des sept péchés mortels. Legs du moyen âge, ce sujet était encore très répandu au xvi^e siècle. Certains madrigaux vers la fin de *Parthenophil* décrivent le ravissement du poète en recevant un baiser de sa dame³.

Tous ces thèmes nous frappent par leur banalité. Il nous

1. Comparer aussi ode 8. La citation est de Vianey, *op. cit.*, p. 41. Voir l'Appendice, p. 309.

2. Constable, *Diana* VI, VII; Shakespeare, XLVI.

3. Madrigal, 16.

reste à parler de quelques autres, que les critiques ont trouvé plus originaux, mais qui ne le sont guère.

Barnes a écrit bon nombre de pièces anacréontiques, mais chez ce poète, moins de sonnets sont consacrés aux actions de Cupidon que chez Sidney. Il y a cependant le madrigal III, où le dieu est au service de Parthenophe, et fait taire les oiseaux pendant que cette dame s'endort dans un bosquet. Le madrigal V nous dit que c'est par l'intermédiaire de Cupidon que le poète s'est changé en poisson pour avaler l'appât du dieu. Le poète avait volé les flèches et l'arc de celui-ci pour tuer les oiseaux, nous dit le LIV. Cupidon l'ayant aperçu assis à côté de Parthenophe, se venge en lui décochant une flèche. Dans le LXVII, Barnes s'étonne que les hommes n'aient pas peur des traits d'Amour, mais explique la témérité des mortels en disant qu'assurément ils ne voient pas l'arc de Cupidon quand il tire. Ainsi le soldat d'Amour est blessé de la même façon que le soldat — tout court — car ce dernier ne voit pas non plus le coup qui viendra le frapper sur le champ de bataille. Le LXXV et le XCIII paraissent être inspirés indirectement par le « Cupidon anuité » ou « Amour mouillé », comme l'appelait Ronsard. Voici le LXXV :

« Amour est un nom trop aimable pour ce dieu. Il a la peau rouge, il va nu, sans vêtements, tout comme un enfant qui mérite la verge. Loin d'ici en Afrique ! Tu peux y chercher tes parents parmi les Maures et les hommes basanés des Indes ! C'est toi qui m'a privé de joie et de doux contentement ! Toi qui m'as consumé, et tu te dis de ma race ? Tu m'as rendu fou, et tu es de ma famille ! Que dis-je, c'est Ismare, ou Rhodope, ton père ou le Caucase rocailleux, ton parent revêche, ou le Vésuve ou plutôt l'Etna ! car toi, combien consumes-tu par ton feu ? Les tigres sauvages, les loups, les panthères te nourrissent, car la belle Vénus n'eut pas cette infortune. »

Le XCIII imagine l'arrivée du dieu à la porte du poète :

« Amour mendie-t-il ? Celui qui fut jadis un dieu ? Je ne veux pas de ces mendiants orgueilleux à ma porte. Celui-ci s'attend à trouver des aumônes parmi les habitants du froid arctique et parmi les Maures bronzés, leurs contraires : cependant il ne transpire ni ne gèle davantage... Vraiment il est aveugle et les hommes doivent plaindre un pauvre petit aveugle ! Il n'est point aveugle, ces mendiants-là sont intelligents. Car de son bras il vise juste, il tire et

blesse les cœurs. Le froid Nord ne peut arrêter sa course nue, car il apporte la chaleur partout où il vient. » 1.

L'élégie 9 est une prière à Cupidon et à Vénus de cesser de maltraiter le pauvre suppliant. Barnes y fait un mélange d'idées païennes et chrétiennes. Vénus et Cupidon sont devenus « de doux saints aimables », tandis que dans l'ode III, la « charmante vierge Marie » est une sainte que le poète-berger va apaiser par le sacrifice de la première née de son troupeau. Dans l'ode XII aussi, qui est une imitation lointaine du « Cupidon anuité » 2, le poète se signe neuf fois avant d'aller ouvrir sa porte à... Cupidon. D'autres pièces de Barnes encore indiquent, nous le croyons, qu'il avait parcouru la littérature anacréontique. Il a donné une version de l'*Amour fugitif*, thème rebattu en latin, en italien et en français 3. L'ode IV, qui célèbre les louanges de Bacchus, « Father of Felicity », est une supplication au dieu d'aider le poète à écrire. Un thème anacréontique, ressassé par tous les contemporains, se retrouve dans le sonnet LX: « Tandis que d'aucuns racontent en vers les guerres de Troie..., d'autres les guerres des Romains, d'autres encore chantent la prouesse de l'Arthur britannique et rédigent les louanges de Charlemagne... Je ne me trouve blessé dans aucun de ces combats, mais un capitaine aveugle m'a frappé au cœur ». Ce sonnet nous rappelle l'anacréontique:

L'un chantera les grands faits d'armes
De Thebes, l'autre les allarmes
De Troye, et des Gregeois le pris :
Mais moy las, comme ie fu pris 4.

C'est le sonnet LXIII qui a scandalisé Marston. Après avoir

1. L'*Orpharion* de Greene date de 1590 et contient une traduction du *Cupidon anuité*. Pour le thème du sonnet LXXV, cf. Ronsard, *Amours*, II, XIII :

Amour, quiconque ait dit que le Ciel fut ton père,
Et que Venus la douce en ses flancs te porta,
Il mentit lâchement...

Cf. aussi *Sonnets pour Hélène*, II, LVIII.

2. Barnes comme Ronsard ne prononce pas une seule fois le nom de Cupidon, mais le cadre de son poème est différent.

3. Barnes prétend traduire Moschus. Maiberger (*Studien über den Einfluss Frankreichs an der Elizabethan Literatur*, 1903) a probablement raison de voir l'influence d'Amadis Jamyn dans le poème de Barnes, car les tournures anglaises ressemblent à la version de Jamyn.

4. Remy Belleau : *Qu'il ne veut chanter que de s'amie*.

énuméré les formes prises par Jupiter, quand il voulait courtiser des femmes mortelles, Barnes continue :

« Ah, que je fusse changé en les gants de ma maîtresse pour pouvoir cacher ses jolis doigts, et baiser ses mains que mon cœur aime ! Ou que je fusse cette chaîne de perles, — gloire inutile de son cou, que les veines de son cou rendent orgueilleuse — pour pouvoir entourer ce cou charmant, comme une ceinture d'or ! Ou que je fusse ce vin délicieux, qui descend dans son gosier, afin que je pusse baiser ses lèvres, être à côté de son cœur, couler dans ses veines, et visiter les parties du corps dédiées au plaisir. »

C'est en feuilletant le pseudo-Anacréon qu'on trouve ce qui a dû être la source, directe ou indirecte, de ces idées bizarres :

Jadis la fille de Tantale
En roche changea sa couleur palle,
Dessus le sable Phrygien,

.....
Hâ que pleust aux Dieux que ie fusse
Ton miroir, à fin que ie peusse
Te mirant dedans moy, te voir,
Ou robe, à fin que me portasses,
Ou l'onde en qui tu te lavasses,
Pour mieux tes beautez concevoir.
Ou le parfum, et la civette
Pour emmusquer ta peau douillette,
Ou le voile de ton tetin,
Ou de ton col la perle fine,
Qui pend sur ta blanche poitrine
Ou bien, Maistresse, ton patin 1.

Les imitations de ce poème abondent. En anglais, il y avait le XXVIII de l'*Hecatopathia* dans le même goût. On n'est donc point étonné que Barnes ait songé à en faire une à son tour, mais grande est la surprise du chercheur quand il découvre que ce poète n'est pas le seul à vouloir être changé en vin. A. de Baïf convoita aussi cet honneur, un jour qu'il vit boire sa dame dans une coupe en or :

Heureux moy, s'une force estrange
Me faisoit, ô dieux, faire échange
Du corps ensemble et de l'esprit
Avec l'or et le vin qui rit :

1. R. Belleau : *Qu'il se voudroit transformé en tout ce que touche sa Maistresse.*

Si que mon ame eust tant de grace
 Que d'estre vin, et mon corps tasse,
 Sans toutesfois aucunement
 Perdre en ceci mon sentement :

.....
 Mon ame adonq dans elle errante
 Iroit deçà delà courante,
 Jusqu'atant qu'elle parviendrait
 Là où la sienne se tiendrait ¹.

Nous ne savons pas si Barnes avait lu Baïf. Du reste, il importe peu. Un esprit comme celui de notre sonnettiste aurait pu arriver tout seul à la conclusion de ce sonnet. Il est plus intéressant de remarquer à quel point le poème amoureux tend à abolir les différences de nationalité.

Les sonnets du début sont hérissés de termes de droit, qui compliquent un peu le sens. Dans le XI, Barnes parle de « la Cour de l'Amour Constant », et il est possible que ce langage ait été inspiré par la lecture de poésies semblables à la Canzone de Pétrarque déjà mentionnée, où le poète et Amour plaident tour à tour devant la Raison. Il y a cependant une différence. Pétrarque emploie un vocabulaire à la portée de tout le monde, et ses imitateurs généralement en font autant. Par contre, avec Barnes, nous sommes transportés au cœur de ce Londres du xvi^e siècle, où les « Inns of Court », alors centre intellectuel de la cité, n'étaient pas comme aujourd'hui des bureaux d'avocats, mais leurs résidences habituelles, où ils vivaient et mangeaient. Les avocats paraissent avoir exercé une véritable influence sur le vocabulaire de la langue courante, et bien des auteurs de cette époque emploient volontiers des formules de droit. Barnes, poussé par le désir de faire comme les autres, et aussi peut-être par une envie de renouveler le sonnet, s'en est servi. C'est ainsi qu'on trouve chez lui des amendes, des hypothèques, des gages, des donations, la liberté sous caution..., des allusions à la possession d'une propriété, rentes et locataires. Tout ce vocabulaire est prosaïque entre les mains d'un Barnes. Le génie seul aurait pu l'employer et rester poète.

Il est une autre série de sonnets dans *Parthenophil* qui a attiré l'attention des critiques. Dans les sonnets XXXII à XLIII,

1. *Méline*, I, p. 40, éd. Marty-Laveaux.

Barnes décrit sa vie amoureuse en la comparant au cours du soleil à travers les douze maisons du zodiaque¹. Les critiques, ayant trouvé qu'il existe des *Stances du Zodiaque* par Gilles Durant, datant de 1588, accusent Barnes d'en avoir fait une paraphrase. « Barnes a écrit ces douze sonnets », dit Lee², « ayant les yeux fixés sur les vers de Durant. Il s'est contenté cependant de les paraphraser ». M. Upham³ est plus judicieux : « Ce poème français (les *Stances* de Durant) ne lui servit pas de modèle, mais il lui donna probablement l'idée générale et beaucoup d'inspirations pour ses sonnets ».

L'influence exercée par les divers signes du zodiaque faisait partie de la science astrologique. Chaque signe gouvernait une partie du corps. « Le Mouton à la seigneurie sur le chief et sur la face; le Thoreau à seigneurie au col et à la gorge; ... le Cancre à la seigneurie sur la poitrine et sur les costes et le poulmon »⁴, et ainsi de suite. Cette science fut étudiée d'une façon sérieuse au moyen âge, et pénétra dans toute la littérature. Les hommes de la Renaissance n'ayant pas encore quitté ces croyances, font mainte allusion à l'astrologie dans leurs œuvres.

Or, le poème de Gilles Durant n'est que le développement de ces idées. Le poète voudrait être soleil pour luire pendant un mois dans chaque partie du corps de sa dame. L'idée est claire :

Charlotte, que les Dieux, icy bas ont fait naistre,
Pour monstrier leur pouvoir, et nous faire cognoistre,
Qu'ils n'avoient rien créé, devant toy, de parfait :
Que ne m'est-il permis, comme au Soleil du monde,
De luire en tes beautez, et d'une course ronde,
En faire un Zodiaque à jamais comme il fait ?

.....
Pour ouvrir du Printemps la saison verdissante,
Et commencer mon cours, d'une ardeur diligente,
J'entreroiy par ton chef, et auroy pour maison,
En tout le premier mois, ceste tresse bessonne,

.....
Ton beau front re-vouté, où toute grace loge,
Seroit mon second mois, et ma seconde loge⁵.

1. Voir aussi Elégie, XI.

2. *Op. cit.*, Introduction, p. LXXX.

3. *The French Influence in English Literature*, p. 134.

4. Citation de Barthélémy de Glanville, *Le propriétaire de toutes choses*.

5. *Ioannis Bonefonii patris Arverni Opera omnia tam latino quam gallico Idiomatica ab Aegidio Durant donata*. Amstelodami, MDCCXXV, p. 135.

Le poème continue dans le même style, et l'on voit que le zodiaque n'est qu'un cadre ingénieux employé par Durant pour faire l'éloge de tout le corps de sa maîtresse.

L'idée générale des sonnets de Barnes est autre. Le poète paraît être sous l'influence d'un soleil, son astre, qui fait un voyage à travers un zodiaque qui n'est pas le corps, mais qui semble représenter les états d'esprit de la dame. Le cours de ce soleil est également parfois la vie du poète.

L'astre du sonnettiste se trouve dans le Bélier quand le poète éprouve pour la première fois les passions amoureuses. Pendant que l'astre est au Taureau, le poète s'adonne aux études et aux armes, mais une fois arrivé aux Gémeaux, son amour pour Parthenophe commence à croître.

« Then did my love's first spring begin to sprout ».

Le soleil continue son cours, et les souffrances du poète augmentent. Le nom de chaque signe suggère le sujet du sonnet. Pendant que le soleil est dans la maison de la Vierge, la dame fait des vœux de virginité. Pendant qu'il est chez le Lion, la maîtresse est aussi cruelle que cet animal. Quand il est au Scorpion, elle le pique... et ainsi de suite. Quand l'astre est à la dernière maison, le poète est changé en poisson pour avaler les appâts d'Amour, le pêcheur habile.

Ces sonnets ne sont nullement poétiques, et ne méritent pas qu'on s'y attarde si longtemps. Avant de les quitter, cependant, nous voulons faire remarquer qu'il y a un autre poème français, qui est plus près de Barnes et qui est l'œuvre d'un auteur beaucoup plus lu en Angleterre que Durant. Nous voulons parler du *Cours de l'an* de Desportes. Ce poème est presque entièrement consacré aux malheurs du poète, tandis que les vers de Durant peignent les beautés de la dame. « Pendant que le soleil marche dans ses maisons », dit Desportes,

Amour dedans mon cœur fera quatre saisons,
Et mon cruel tourment tiendra la mesme voye.

.....

Si du porteur d'Europe aux Jumeaux il arrive,
Et sortant du printans il croisse ses chaleurs,
Amour renforcera ma peine et mes malheurs,
Sans que je sorte, hélas ! du joug qui me captive.
Et s'il laisse, arrivant au Lyon effroyable,

Le Cancre ardent de chaud, et de soif altéré,
Lors mon cœur, tout brûlant d'un feu demesuré,
Sentira malheureux un esté trop durable.

.....
Si, passant par la Vierge, il entre en la Balance,
Et qu'aux jours temperez il égale les nuits,
Amour, sans moderer mes durables ennuis,
Rendra ma peine égale à ma perseverance.

.....
Autour du Zodiac le soleil se promeine,
Tousjours en mouvement legerement dispos,
Madame, autour de vous, je tourne sans repos,
Et du point de sa fin recommence ma peine 1.

Barnes insiste comme Desportes sur les souffrances qui lui viennent de la chaleur. « D'un signe à l'autre, mon soleil suivant ce cours, voyage si vite qu'il me grille tous les jours par des flammes toujours plus chaudes ». Et plus loin, « je ne puis échapper à ses pinces, car dans ce signe, le flambeau de mon Désir ardent m'afflige et me soulage tour à tour ».

Barnes doit-il quelque chose à ses contemporains français? Oui, probablement, mais nous n'avons relevé aucune traduction ni imitation directe. On sait que Desportes était fort apprécié en Angleterre à ce moment, et il y a bien des chances pour que celui qui voulait rimer quatrains et tercets n'ait pas manqué de le parcourir.

Dans les thèmes que nous venons d'énumérer, Barnes suit d'assez près la tradition du sonnet amoureux et pétrarquiste. Tout, cependant, chez lui ne s'accorde pas avec cette tradition. *Parthenophil et Parthenophe* a été conçu, comme le titre l'indique, dans l'intention d'imiter *Astrophel et Stella* de Sidney, mais la série de Barnes diffère sensiblement d'une série pétrarquiste. Les sonnets pétrarquistes, tels que ceux de Pétrarque lui-même et de Sidney, prêchent la constance en amour, regardent la femme comme un être presque divin et sont, en somme, teintés de platonisme. Or, cette conception de l'amour n'est pas celle des Quattrocentistes, ni de la Pléiade, et *Parthenophil* se ressent de ces dernières influences. Pourtant, il est aisé de constater que si Barnes s'écarte de la tradition de Pétrarque et de Sidney, c'est surtout parce qu'il a un tempérament fait pour aimer d'une façon plutôt « terrestre ». Deux

1. Edit. Michiels, pp. 136, 137, 138.

dames figurent dans le recueil, et quoique la seconde maîtresse soit en général la belle inhumaine chaste et froide, le poète ne la laisse pas toujours sur un piédestal, car

« Women are by nature proud as devils. » (LXXIV).

Barnes introduit des rêves voluptueux, même des indécences dans la série de sonnets, et le recueil ne s'achève pas dans la tristesse.

La conception générale de *Parthenophil* est donc relativement originale. Le style et la versification le sont extrêmement.

Les concetti sont très nombreux chez Barnes. Les jeux de mots abondent, car il est impossible pour le sonnettiste de laisser passer une seule occasion de faire valoir son esprit. Les calembours viennent tourner en ridicule les moments les plus pathétiques de sa cour, mais le poète ne s'en rend pas compte. Ce sont les images cependant qui attirent tout de suite l'attention du lecteur. Elles sont si extravagantes qu'elles perdent tout caractère conventionnel. La migration du cœur est un sujet très banal dans la poésie pétrarquiste. Barnes reprend ce thème, mais il le renouvelle complètement. Le cœur est un jeune garçon emprisonné dans la poitrine du poète. Il s'évade ayant volé les trois clefs de sa prison, qui sont la vue, l'ouïe et le toucher. Il se réfugie près de Laya, puis près de Parthenophe et le poète le réclame. Pour le libérer, la dame « hypothèque » son amour, mais le moment venu elle ne veut pas payer et le poète se lance alors dans des discussions et des lamentations inspirées du droit.

Au sonnet XXII, deux soleils, les yeux de la dame, sont alimentés par le feu vestal de son cœur. Le poète a entendu parler de cette merveille. Il regarde, il est brûlé, il est atteint de fièvre, aucun remède n'existe pour le guérir.

Ailleurs, une pendule représente exactement l'amour du poète. Les poids sont ses pensées mélancoliques, les roues qui font glisser les heures sont les yeux de Parthenophe. Le tic-tac ressemble aux soupirs qui viennent sans cesse du foie du poète, tandis que le marteau qui frappe les quarts d'heure figure l'amour de la dame qui tue chaque partie du corps de l'amant. Un autre marteau qui frappe les heures représente la Mort envoyée par la dame pour vaincre totalement la vie du poète.

La beauté de Parthenophe et son effet sur le sonnettiste sont comparés aux changements du ciel dans la journée, le point du jour, le matin, le soleil à midi et le clair de lune. Ailleurs, la fidélité du poète représente l'acier qui, frotté contre le silex — le cœur de la dame — fait naître des étincelles dans les yeux de l'amant. Le cœur de ce dernier prend feu à ses yeux, et tous les petits amours se brûlent les ailes à ce feu et ne peuvent plus s'envoler.

Il y a beaucoup moins de raisonnements ingénieux que chez Sidney, mais le thème banal des souffrances de l'amant, qui ne sont pas des souffrances, se retrouve aussi dans *Parthenophil*. Le feu de la beauté de la maîtresse brûle le poète, ses regards le tuent, ses yeux sont les carquois d'où viennent les flèches. Elle pourra le brûler et le tourmenter, mais il ne regrettera pas de supporter pour la beauté une cruauté plus grande encore.

Les exemples que nous avons cités suffisent pour donner une idée des concetti de Barnes. Par l'exagération d'une image ordinaire, il échappe à la servilité. Il est au pôle opposé de Watson, qui nage dans la banalité, mais qui a le mérite d'un style correct. Le style de Barnes, au contraire, est tout à fait personnel.

Il croit fermement à la fureur poétique, l'enthousiasme qui exalte l'esprit du poète. Dans *Parthenophil*, nous devinons que Barnes cherche à donner l'impression d'être possédé par le démon. Dans la *Divine Centurie*, il parle ouvertement de cette possession. « Et si quelqu'un », dit-il dans la lettre au bienveillant lecteur chrétien, « sent en lui-même par le feu secret de l'enthousiasme immortel le mouvement docte des passions étranges et divines de l'esprit, qu'il raffine sa Muse harmonieuse par la splendeur très sacrée du Saint-Esprit ». Ailleurs, dans sa *Centurie*, il répète sa croyance en essayant de tourner les poètes vers Dieu: « Ah, vous, poètes légers, dont la divine ardeur fut allumée par la fureur immortelle, vous destinés pour cette raison à surpasser toutes les autres intelligences... » (XLII).

Dans un autre passage de la *Centurie*, le poète parle de sa propre expérience: « Où est cette fureur abondante qui jadis alluma mon esprit de son feu étrange? Moi, dont l'esprit sacré, riche de passion, voulait autrefois monter au-delà du glorieux

soleil, moi, qui voulais attacher aux étoiles des pensées traduites en mots choisis, tempérant mon désir par la musique sacrée, m'efforçant de monter plus haut, pendant qu'une mélodie céleste enchantait mon âme. Ah, précieuse ardeur, sous les joyeux rayons de laquelle l'esprit trouve un plaisir spécial! » (LXI).

Dans *Parthenophil*, l'enthousiasme poétique est plus simulé que réel. Il se traduit par des exclamations, des questions, des parenthèses, des accumulations de mots, des séries d'apostrophes. Le sonnet XLVI que nous avons cité en partie pour le jeu de mots sur « Percy » en est un des meilleurs exemples: « Ah, beauté incomparable qui surpasse la beauté de la Beauté elle-même! Suave bouton de rose! Rose des roses de Vénus! Ah, front impérieux, qui séduit le devoir du Devoir! » Il serait presque impossible d'ouvrir le recueil sans trouver ces signes de feinte ivresse. Barnes voudrait faire croire qu'il est trop inspiré pour soigner ses phrases, mais le résultat est qu'il devient souvent incohérent.

L'attention prêtée aux épithètes par Sidney et par d'autres écrivains contemporains trouve un écho dans les multiples mots composés de Barnes. Sidney a en général l'instinct d'équilibre qui le retient loin des extrêmes, mais l'intempérance des Barnes se manifeste par un emploi exagéré de ces doubles vocables qu'il sème partout dans son œuvre. Les « long-watering lips », le « liver-pining melancholy », les « heart-eating eyes », le « back-wounding Zoilus », sont maladroits et de nos jours provoquent le sourire.

Le souci d'avoir un style personnel engendre sans doute les illustrations mythologiques du recueil. Les allusions aux dieux et aux déesses antiques se multiplient dans *Parthenophil*, mais elles sont en général faciles à comprendre. Le lecteur n'a pas de difficulté à se rappeler les traits principaux du caractère de Jupiter, de Junon, de Vénus, de Phébus, de Pallas, de Mars et de l'Aurore. Il se souviendra également de Thétis, de Neptune, des noms des Muses et de leur tâche spéciale. Il aura peut-être un peu plus de peine à se rappeler les détails de l'histoire de Progné, mais les sonnets au moins n'exigeront pas une forte culture classique. Les élégies demandent des connaissances un peu plus profondes: Il serait inté-

ressant de savoir si la mythologie de Barnes doit quelque chose aux poètes de la Pléiade. L'exemple des Français a dû influencer ses habitudes, mais il faut avouer que *Parthenophil* ne peut soutenir la comparaison à ce point de vue avec les œuvres de Ronsard. Les *Amours de Cassandre* gagnent à être interprétées, car Ronsard fait passer dans ses sonnets l'histoire de la guerre de Troie. Rien de tel chez Barnes, qui procède par allusions à des mythes bien connus.

Le manque de sens artistique se montre clairement dans la versification de ce poète. Il n'a pas saisi ou il ne veut pas comprendre, même après la publication d'*Astrophel et Stella*, le fait élémentaire qu'un sonnet doit avoir quatorze vers. Il tâtonne pendant la moitié de son recueil, cherchant une forme qui lui convienne. Des 53 premiers sonnets¹, 26 ont quinze vers dont les rimes sont en général disposées: *abab*, *bcbc*, *cdcd*, *eff*, *gg*. Ceux-ci peuvent se dire conformes à peu près aux règles du sonnet anglais, à côté des soi-disant sonnets de quatorze vers qui renferment toutes les combinaisons imaginables de rimes. On rencontre des formes italiennes, ou demi-italiennes à côté d'essais métriques des plus excentriques. Ni italiennes, ni anglaises, ni même une combinaison reconnaissable des deux, ces formes ne paraissent être dues qu'à un manque de facilité. Il est certain qu'en dépit de sa prétention à l'inspiration, Barnes n'écrivait pas d'abord sans beaucoup de peine. Les vers ne coulent pas de source malgré l'abondance des mots. Les rimes viennent difficilement: on peut le constater, par exemple, dans le LII qui prend la forme *abba*, *abaa*, *ccd*, *cee*. Un autre sonnettiste ne se serait pas contenté de laisser ainsi le second quatrain.

La deuxième moitié de la série, malgré quelques irrégularités, est plus fluide. La sensation continuelle de heurt qu'on éprouve en lisant les sonnets du début est absente. Trente-huit sonnets suivent la forme de Surrey, d'autres une forme qu'on trouve chez Sidney, *abba*, *abba*, *cdc*, *dee*. Ce n'est cependant qu'après bien des défaillances que Barnes arrive à ces formes, et ses essais de combinaisons de rimes suffiraient à eux seuls

1. Excepté le premier qui a été évidemment écrit lorsque la série fut terminée.

pour mettre le poète à part dans l'histoire du sonnet élisabéthain ¹.

Le style de Barnes se distingue donc par son extravagance. Les meilleurs passages se rencontrent dans les poèmes qui font suite à la série de sonnets, mais dans les sonnets eux-mêmes on pourrait citer certains beaux vers, inoubliables surtout à cause de la disposition des mots :

Upon thy sun's harmonious marble wheels. (XXIV).
 Then all my Fancy's birds lie whisht, for fear. (LVII).
 Fields with prodigious inundations drowned. (LXIX).
 The moonlight of her chastity. (XXIII).
 The restless wheel of my much busy brain. (LXXXVIII).

Nous ne devons pas oublier non plus le sonnet LXVI, l'adresse au doux contentement, qui montre une composition ferme, un style clair et une bonne versification :

Ah, contentement suave ! où est ta douce demeure ?
 Est-ce avec les bergers, et les paysans au cœur léger, qui chantent sur les collines, et jouent ça et là, gardant leurs troupeaux et leurs bestiaux sur les plaines ?

Ah, contentement suave ! où reposes-tu en sûreté ? au ciel avec les anges, qui chantent les louanges de Celui qui fit et qui gouverne par ses propres lois l'esprit et le cœur de toute créature vivante ?

Ah, contentement suave, où tiens-tu ton asile ? est-ce dans les églises avec les hommes religieux, qui plaisent aux dieux par de multiples prières, qui dans leurs études réfléchissent au contentement ?

Que tu paraisses au ciel ou sur la terre, sois où tu voudras, tu ne veux pas loger ici !

L'élégie X est intéressante à cause du tableau qu'elle présente :

Dans le profond silence de la nuit pleine d'ombre,... une vision précise, il me semblait la voir éveillée, — apparut aux yeux de mon imagination. Un enfant enflammé, surpassant le clair de lune, me dit doucement à l'oreille : « Là tu verras ta Parthénophe »
 Me retournant brusquement, grelottant de terreur, je te contemplai dans un lit d'ébène, arrangé avec une couverture de deuil et des rideaux noirs. Tu avais autour de toi maints petits Amours vêtus de noir. Toi, toi, Parthénophe, laissée presque morte, hélas !

1. Nous ne nous occupons pas de la versification des odes. L'influence de la *Pléiade* y est évidente.

Le poème raconte comment Vénus voile le visage de la belle morte. Les Grâces l'embrassent et s'en vont. L'amant se penche pour poser une dernière fois les lèvres sur Parthenophe, mais il embrasse un tison et la brûlure le réveille en sursaut.

La canzone II contient un hommage plein de verve au génie de Sidney. L'occasion du poème est l'anniversaire de sa mort :

« Chante ! chante ! Parthenophil ! chante ! joue sur ton chalumeau ! la fête aura lieu sur cette plaine, au milieu de tous les bergers de l'Arcadie, car c'est l'anniversaire d'Astrophel, l'honneur de l'Arcadie, l'orgueil suprême du grand Pan ! Où sont les nymphes ? Toutes les nymphes sont assemblées pour chanter les douces louanges du doux Astrophel... C'est lui qui égaya les Muses par son talent céleste ! Toute la gloire des bergers est morte avec lui à sa mort. Il n'avait pas d'égal ! »

Voici le début de l'ode III :

« La veille d'un saint bienheureux, comme je suivais mon pèlerinage, errant, toujours sur mes gardes, dans la forêt, — béni soit ce saint bienheureux — je rencontrai la charmante Vierge Marie. Je m'agenouillai, faible de mon long voyage, lui rendant les hommages dûs. Mes larmes prédirent que mon cœur était affligé, mais Marie ne voulut pas me soulager. Je lui promis tous les ans la première née de mon troupeau, pour qu'elle me fût propice dans mon amour... Marie, sainte, chaste et douce ! aie pitié de ma supplication ! tu es vierge, aie pitié de moi ! »

Le madrigal XXIII parle des longs cheveux dorés de la maîtresse :

« Phébus, riche père de lumière éternelle, à la main il apporta une guirlande d'hélycrise pour embellir ces tresses, dont la longueur, la douceur, le brillant plus éclatant surpassaient la chevelure d'Apolon ! »

De telles pièces sont assez nombreuses pour distinguer la série de Barnes de la masse des poésies amoureuses contemporaines.

Malgré de longues recherches, nous n'avons trouvé aucune traduction dans *Parthenophil et Parthenophe*. Barnes parle lui-même de Musée, d'Ovide et de Pétrarque. Il ne paraît devoir à Musée que le sujet général de ses sonnets, l'amour. Il a pu prendre à Ovide quelques thèmes, et peut-être aussi l'habitude qu'il a de faire des allusions mythologiques. La Pléiade aussi a dû l'influencer dans cette voie. Il connaissait

les Italiens, car il leur emprunte des formes métriques¹. Sa dette envers Pétrarque n'est pas très grande, se réduisant probablement au thème général, l'amour, et à l'emploi de la même forme métrique, le sonnet. Quelques thèmes un peu particuliers semblent indiquer une connaissance de Desportes. Quant à la poésie amoureuse des Anglais, Barnes l'avait lue. Il fait plusieurs allusions à Sidney, et il reprend des thèmes déjà traités par Watson dans l'*Hecatompithia*.

On peut dire, en somme, que la matière des sonnets de Barnes en elle-même n'est pas originale. Mais nous avons vu que ce sonnettiste a une façon individuelle de traiter ses thèmes, et qu'il atteint par là l'originalité, toute relative, préconisée pendant la Renaissance. Comme Sidney, il possède une manière nouvelle de traiter une vieille matière. Nous avons remarqué également que sa conception de l'amour n'est pas strictement pétrarquiste. Ajoutons que la beauté de certaines pièces de la fin de *Parthenophil et Parthenophe* donne aussi à son œuvre une physionomie personnelle.

La lecture de *Parthenophil* suffit pour nous convaincre que Barnes était poète par moments. Malheureusement, il n'avait pas le goût très sûr. Il ressemble à ces romantiques français de 1830, qui voulaient avant tout « épater les gens », et s'empanachaient de parti-pris. De ce caractère vient l'extravagance de *Parthenophil*, cet étalage d'érudition juridique et mythologique, peu profonde, à vrai dire, mais étonnante au premier abord. Ce sonnettiste ne passa pas inaperçu des petits poètes d'alors, car plus d'un semble avoir voulu rivaliser avec la verve de *Parthenophil et Parthenophe*.

1. La sestina, par exemple.

CHAPITRE VI

THOMAS LODGE

Phillis.

Thomas Lodge fut un écrivain très copieux. Il avait, comme dit le satiriste du *Retour du Parnasse*, « an oar in every paper boat » ¹, mais très peu de ses œuvres ont une valeur durable. Il est connu surtout pour deux d'entre elles, sa *Rosalynde*, romance en prose, et sa *Phillis*, série de sonnets et de chansons.

Lodge, qui mena dans sa jeunesse une vie pleine d'aventures, quitta l'Angleterre avec Cavendish pour le Brésil et le détroit de Magellan en 1590. Il ne fut de retour qu'en 1593, l'année où parut son *canzoniere*. Les sonnets ne se ressentent aucunement de ses voyages : ils se placent en Arcadie sous la protection de Pan.

Qui était Phillis, cette belle bergère dédaigneuse ? On ne le sait pas : elle n'avait probablement aucune existence réelle, et ne fut qu'un prétexte à faire des vers. En tout cas, le poète est allé repêcher pour la louer les plus belles perles des mers italiennes et françaises.

Le voilà d'abord séparé de sa bien-aimée, et suppliant le vent de porter ses lamentations à sa dame. Hautaine, elle appelle « bagatelles » les vers qui font pleurer le troupeau du berger. Elle a cueilli une fleur, et il saisit l'occasion de se comparer à cette fleur. Elle a arraché la fleur à sa tige ; elle a aussi arraché le cœur du poète à sa poitrine. Puis l'amant se complait à donner ses définitions de « vie » et de « mort ». Une maladie rend la dame plus tendre, et le poète s'extasie. Ses yeux ne sont pas des étoiles, mais des soleils divins, qui

1. Expression qui veut dire « se mêler de ce qui ne vous regarde pas. »

font percevoir à l'âme la lumière parfaite. Puis c'est l'Aurore qui aide à montrer la beauté de la maîtresse, et qui, jalouse de Phillis, cache son visage et envoie des tempêtes. Mais le poète quitte sa dame et recommence à se plaindre, se comparant au cygne qui chante en mourant. Sa barque est gouvernée par Amour, et destinée à faire naufrage. Toute la nature, les arbres, les rochers, les bêtes ont pitié de lui. Il écrit ses souffrances sur l'écorce des pins, il passe des nuits blanches, mais Phillis est obstinée. Néanmoins, il ne cessera de la louer. Elle est si belle que ni lui, ni le soleil n'ont vu de plus belle chose. Mais elle se moque de ces éloges, elle rit des tristes vers, et la mort seule attend le pauvre amant. Il reste perplexe à cause de ses sentiments contradictoires, mais il revient malgré ses souffrances à la louange de la belle. Ainsi, par des alternatives de joie et de douleur, le sonnettiste arrive à son dernier poème, où ôtant le masque, il s'adresse au lecteur et avoue qu'il cherche un accueil favorable pour ses faibles essais poétiques :

« Nourrissez ces idées languissantes qui périssent ! regardez leur croissance : peut-être ces faibles petites choses remporteront la palme d'honneur, si vous les chérissez. »

Quant aux sources, Lee a voulu rattacher le titre de la série à la Phillis de Vauquelin de la Fresnaie¹ : « Phillis », dit-il, « fut un nom conventionnel dans la poésie lyrique française, avant d'être recueilli par la chanson élisabéthaine. Le poète français, dans ses *Idillies et Pastorales*, paraît être le premier à donner ce nom à une longue série de poèmes pastoraux... Lodge est tombé victime de la mode française ».

Or, il paraît très douteux que Lodge ait connu les *Idillies et Pastorales*, qui ne furent publiées qu'en 1605, et de plus il indique lui-même la source de son titre dans son « Induction » adressée à sa protectrice, la comtesse de Shrewsbury. Il demande à cette dame de sourire à ces petits amours « nouvellement éclos » et ajoute :

« Quoique les frères qu'ils ont eus, engendrés auparavant (qui ont pleuré Aminte dans leurs chansons de cygne)... aient subi la mauvaise fortune... ceux-là (j'espère), sous votre protection bienveillante, dame très honorable, ne seront pas abandonnés. »

1. *Op. cit.*, Introduction, p. LXVII.

Les « frères » sont la traduction latine de l'*Aminte* du Tasse par Watson, et la version anglaise faite par Abraham Fraunce d'après l'œuvre de Watson. Ce dernier avait changé le nom de l'héroïne Silvia en Phillis; Fraunce le suit et Lodge leur emprunte le nom de sa maîtresse.

Quant aux sonnets, les recherches de Sir Sidney Lee et de M. Kastner ont fait voir que plus de la moitié sont traduits, paraphrasés ou librement démarqués des Italiens ou des Français. Les auteurs étrangers imités par Lodge sont les suivants: Pétrarque, l'Arioste, Bembo, Sannazar, Lodovico Paschale parmi les Italiens; Ronsard et Desportes parmi les Français¹. Dans les autres œuvres de Lodge, *Scilla's Metamorphosis*, *Rosalynde* et *History of Robert, second Duke of Normandy*, on a dépisté maintes traductions, et l'on sait que du vivant de l'auteur sa dette envers Ronsard fut assez connue pour suggérer une plaisanterie aux dépens de Lodge. Dans *Tarleton's News out of Purgatory*, l'auteur² représente l'ombre de Ronsard en train de lire dans un manuscrit quelques-uns de ses vers. L'auteur les cite en entier, car « le style de Ronsard est original et je n'ai jamais entendu écrire nos poètes anglais dans cette veine ». Les vers en question forment justement une parodie ridicule d'un « sonnet » de Montanus dans la *Rosalynde* de Lodge, publiée en 1590. Quant à Desportes, Lodge lui-même fournit son opinion sur lui dans un passage de la *Margarite of America*: « Bien peu d'hommes sont capables d'égaler les doux concetti de Philippes Du Portes, dont les effusions poétiques sont déjà pour la plus grande partie traduites, et entre les mains de tous ». Aucune traduction ne nous est parvenue, mais nous trouvons dans l'*Idea* de Drayton, qui est le 1594, une allusion qui nous permet de voir que la dette des poètes anglais envers Desportes était parfaitement connue. Drayton déclare qu'il n'a dérobé « ni à Portes, ni à Pétrarque »³.

Quant aux Italiens, Lodge lui-même fait des aveux dans la *Margarite*, qui ont permis à plusieurs chercheurs d'étudier

1. Pour la liste complétée des sources, voir l'Appendice, p. 312.

2. Probablement T. Nashe.

3. I wrong not other men,
Nor traffique further then thys happy clyme,
Nor filch from Portes, nor from Petrarch's pen,
A fault too common in thys latter tyme.

les sources à fond¹. Nous n'avons pas ajouté grand'chose à leurs découvertes. Le « sonnet » XXXIX est écrit sur un thème très souvent rencontré pendant la Renaissance. Au début du xvr^e siècle, il parut dans l'*Erotopaegnion* d'Angeriano. Il fut traité aussi dans les *Carmina* de Navagero, qui en fit un petit poème exqu岸 :

Florentes dum forte vagans mia Hyella per hortos
 Texit odoratis lilia cana rosis :
 Ecce rosas inter latitantem invenit Amorem :
 Et simul annexis floribus implicuit.
 Luctatur primo : et contra nitentibus alis
 Indomitus tentat solvere vincla puer.
 Mox ubi lacteolas, et dignas matre papillas
 Vidit, et ora ipsos nata movere deos :
 Impositosque comae ambrosios ut sensit odores,
 Quosque legit diti messe beatus Arabs :
 I, dixit, mea, quaere novum tibi, mater, Amorem :
 Imperio sedes haec erit apta meo.

Lodovico Dolce² l'imita, mais eut moins de succès que Navagero. D'autres versions se trouvent dans les anthologies³. Olivier de Magny en fit un long poème. Toutes ces versions servent à montrer la popularité du thème. En anglais, il existe le sonnet II de Fletcher, qui présente le même sujet. Laquelle de ces versions Lodge a-t-il suivie ? Il est malaisé de le dire. Son poème supporte la comparaison avec les poèmes en langues étrangères, mais il ne semble en avoir suivi aucun de très près :

My matchless mistress, whose delicious eyes
 Have power to perfect nature's privy wants,
 Even when the sun in greatest pomp did rise,
 With pretty tread did press the tender plants.
 Each stalk, whilst forth she stalks, to kiss her feet
 Is proud with pomp, and prodigal of sweet.
 Her fingers fair in favouring every flower

1. Voir note sur la bibliographie des sources de *Delia*, p. 115. Consulter aussi A. H. Bullen, *Lyrics from Elizabethan Romances*, Introduction. Miss Alice Walker a étudié les sources italiennes de Lodge dans une thèse présentée à Londres et publiée en partie dans la *Mod. Lang. Review* (1927).

2. Les poèmes de Navagero et de Dolce sont cités dans *Storia dei Generi Letterarii Italiani*, Fas. 33 et 34, *La lirica*.

3. *Rime scelte* (partie I), et *Rime diverse* (Domenichi, vol. II). Il y a une version par Panfilo Sasso qui est antérieure à celles-ci.

That wooed their ivory for a wished touch,
 By chance sweet chance upon a blessed hour
 Did pluck the flower where Love himself did couch,
 Where Love did couch by summer toil suppressed,
 And sought his sleep within so sweet a nest.
 The virgin's hand that held the wanton thrall,
 Imprisoned him within the roseate leaves ;
 And twixt her teats, with favour did install
 The lovely rose, where Love his rest receives.
 The lad that felt the soft and sweet so nigh,
 Drowned in delights, disdains his liberty,
 And said, let Venus seek another son,
 For here my only matchless mother is ;
 From whose fair orient orbs the drink doth run,
 That deifies my state with greater bliss.
 This said, he sucked, my mistress blushing smiled,
 Since Love was both her prisoner and her child.

Ma maîtresse incomparable, dont les yeux charmants ont le pouvoir de suppléer aux besoins particuliers de la Nature, au moment même où le soleil se levait dans toute sa splendeur, de son joli pas pressait les tendres plantes. Chaque tige, pendant qu'elle passe majestueusement, est fière de baiser gracieusement ses pieds et de prodiguer son parfum.

Ses jolis doigts flattaient chaque fleur qui sollicitait le contact désiré de leur ivoire ; par hasard — doux hasard — à une heure bénie, ses doigts cueillirent la fleur où Amour lui-même était couché, où Amour était couché, accablé par la fatigue de l'été, et cherchait le sommeil dans un nid si doux.

La main de la jeune vierge, qui tenait l'enfant enjoué en servitude, l'emprisonna parmi les feuilles de rose ; et distinguant la belle rose où Amour reçoit son repos, la mit dans son sein. Le petit qui sentait si près le mol et le doux, inondé de délices, dédaigne la liberté, et dit : « Que Vénus cherche un autre fils, car ici se trouve ma mère unique, incomparable. De ses beaux seins jeunes descend le suc qui déifie ma condition, m'apportant une plus grande félicité. »

Ayant dit, il suçait, ma maîtresse rougit et sourit, puisqu'Amour était son prisonnier et son enfant.

Dans l'épigramme de Navagero, chaque mot porte et il n'y a pas un seul mot de trop. Le goût sûr du poète a empêché la prolixité qui distingue les autres versions. Lodge a fait précisément 24 vers des 12 du néo-latin, et il faut reconnaître l'art véritablement supérieur de Navagero¹. La pièce de Lodge

1. Ici nous supposons que Lodge a connu le poème de Navagero, mais il ne lui a pris que le sujet.

possède une beauté toute différente. Elle est écrite dans un style riche, coulant, mélodieux, précieux par endroits, avec une certaine redondance qui n'est pas sans grâce.

Nous venons de citer un exemple d'heureuse imitation, où le sonnettiste a vraiment fait œuvre personnelle. Mais si l'on compare les sonnets de *Phillis* qui proviennent des poètes français avec leurs sources, on est obligé de conclure à une grande servilité de la part de Lodge. Prenons, par exemple, le sonnet XXXIII et comparons-le avec le sonnet de Ronsard à Cassandre d'où il est tiré :

When first sweet Phillis, whom I must adore,
'Gan with her beauties bless our wond'ring sky,
The son of Rhea from their fatal store
Made all the gods to grace her majesty.

Apollo first his golden rays among,
Did form the beauty of her bounteous eyes ;
He graced her with his sweet melodious song,
And made her subject of his poesies.

The warrior Mars bequeathed her fierce disdain,
Venus her smile, and Phoebe all her fair,
Python his voice, and Ceres all her grain,
The moon her locks and fingers did repair.

Young Love, his bow, and Thetis gave her feet.
Clio her praise, Pallas her science sweet 1.

Quand au premier la Dame que j'adore,
De ses beautez vint embellir les cieux,
Le fils de Rhée appella tous les Dieux,
Pour faire d'elle encore une Pandore.

Lors Apollon richement la decore,
Or' de ses rais luy façonnant les yeux,
Or luy donnant son chant mélodieux,
Or, son oracle et ses beaux vers encore.

Mars lui donna sa fière cruauté,
Venus son ris, Dione sa beauté,
Python sa voix, Ceres son abondance,

1. Lorsque d'abord l'exquise Phillis que je dois adorer, commença à bénir notre ciel émerveillé de ses beautés, le fils de Rhée obligea tous les dieux à employer leurs provisions fatales pour honorer sa majesté. Apollon, le premier, au milieu de ses rayons dorés façonna la beauté de ses yeux bienveillants, il l'honora de son suave chant mélodieux, et fit d'elle le thème de ses poésies. Le guerrier Mars lui légua son dédain cruel, Vénus son sourire, et Phébé toute sa beauté, Python sa voix, et Cérès tout son grain, la lune répara ses cheveux et ses doigts. Le jeune Amour lui donna son arc, et Thétis ses pieds, Clion sa gloire et Pallas sa douce sagesse.

L'Aube ses doits, et ses crins deliés,
Amour son arc, Thetis donna ses piés,
Clion sa gloire, et Pallas sa prudence.

Amours, I. XXXII.

La filiation entre ces poèmes n'est pas douteuse: on pourrait même accuser Lodge de traduction. Il est cependant une légère différence entre ces sonnets, qui ne frappe pas tout d'abord: c'est l'addition d'épithètes dans le poème anglais. Lodge dit « sweet Philis », « our wondering sky », « her bounteous eyes », « his sweet melodious song » et « young Love ». On n'a pas à chercher bien loin pour trouver la raison de ce changement: il ne provient pas d'un souci d'originalité, c'est que le vers anglais, malgré le nombre égal de syllabes, est en réalité plus long que le vers français, et il a fallu ajouter quelque chose. Dans d'autres sonnets, on pourra remarquer des additions pareilles. Prenons le sonnet IX de *Phillis*. Quand l'Aurore eut aperçu la beauté de Cassandre, elle devint jalouse, voila son visage et envoya des tempêtes. Voilà le sujet que Lodge s'est approprié¹.

The dewy roseate Morn had with her hairs
In sundry sorts the Indian clime adorned ;
And now her eyes, apparelled in tears,
The loss of lovely Memnon long had mourned ;
When as she spied the nymph whom I admire,
Combing her locks, of which the yellow gold
Made blush the beauties of her curled wire,
Which heaven itself with wonder might behold,
Then, red with shame, her reverend locks she rent,
And weeping hid the beauty of her face ;

-
1. De ses cheveux la rousoyante Aurore
Eparsement les Indes remplissoit,
Et ja le ciel à longs traits rougissoit
De maint émail qui le matin decore :
Quand elle voit la Nymphé que j'adore,
Tresser son chef, dont l'or qui jaunissoit,
Le cresse honneur du sien esblouyssoit,
Voir elle-mesme et tout le ciel encore.
Lors ses cheveux vergongneuse arracha,
Et en pleurant sa face elle cacha,
Tant la beauté des beautez luy ennuye :
Puis ses soupirs parmy l'aer se suivans,
Trois jours entiers enfanterent des vens,
Sa honte un feu, et ses yeux une pluye.

Amours, I, xciv.

The flower of fancy wrought such discontent.
 The sighs, which midst the air she breathed a space,
 A three-days' stormy tempest did maintain,
 Her shame a fire, her eyes a swelling rain 1.

On remarquera d'abord l'addition d'épithètes, comme dans le dernier cas, « the dewy roseate Morn », « her reverend locks » et « swelling rain ». Ici, cependant, une ou deux divergences se dégagent, et particulièrement l'introduction de Memnon dans le sonnet de Lodge. Il est curieux que ce détail, qui est tout à fait dans le goût de Ronsard, soit de l'invention du chantre de Phillis.

Lorsqu'il prend modèle sur Desportes, Lodge est aussi servile. Il atteint peut-être un peu de liberté dans le sonnet XXXVI, qui raconte comment Amour continue à suivre l'amant à la piste, mais ici non plus Lodge ne s'élève pas beaucoup au-dessus du devoir d'écolier :

If so I seek the shades, I presently do see
 The god of love forsakes his bow and sits me by ;
 If that I think to write, his Muses pliant be,
 If so I plain my grief, the wanton boy will cry.
 If I lament his pride, he doth increase my pain ;
 If tears my cheeks attaint, his cheeks are moist with moan ;
 If I disclose the wounds the which my heart hath slain,
 He takes his fascia off, and wipes them dry anon.
 If so I walk the woods, the woods are his delight :
 If I myself torment, he bathes him in my blood ;
 He will my soldier be if once I wend to fight,
 If seas delight, he steers my bark amidst the flood.
 In brief, the cruel god doth never from me go,
 But makes my lasting love eternal with my woe 2.

1. La vermeille Aurore couverte de rosée, de ses cheveux avait orné de diverses manières le pays des Indes, et alors ses yeux noyés de larmes avaient longtemps pleuré la perte du beau Memnon, lorsqu'elle vit la nymphe que j'admire qui peignait sa chevelure, dont l'or jaune fit rougir les beautés de ses boucles, que le ciel lui-même pourrait contempler avec étonnement. Alors, rouge de honte, elle arracha ses cheveux vénérables, et en pleurant cacha la beauté de son visage ; la fleur de l'amour produisit un tel mécontentement. Les soupirs qu'elle exhalait rapidement dans l'air entretenirent trois jours de tempête et d'orage, sa honte un feu, ses yeux une pluie qui ne cessait d'augmenter.

2. S'il m'arrive de chercher de l'ombrage, je vois bientôt le dieu d'amour abandonner son arc et s'asseoir à côté de moi. Si je pense écrire, ses Muses sont dociles, si je me plains de ma douleur, le gamin indiscipliné veut pleurer. Si je déplore son orgueil, il augmente ma souffrance ; si les larmes souillent mes joues, ses joues sont humides de ses pleurs. Si je découvre les blessures qui ont fait périr mon cœur, il ôte son bandeau,

Voici le sonnet de Desportes:

Si je me siez à l'ombre, aussi soudainement
 Amour, laissant son arc, s'assied et se repose ;
 Si je pense à des vers, je le voy qui compose ;
 Si je plains mes douleurs, il se plaint hautement.
 Si je me plais au mal, il accroist mon tourment ;
 Si je respan des pleurs, son visage il arrose ;
 Si je monstre ma playe, en ma poitrine enclose,
 Il defait son bandeau l'essuyant doucement.
 Si je vais par les bois, aux bois il m'accompagne.
 Si je me suis cruel, dans mon sang il se baigne.
 Si je vais à la guerre, il devient mon soldart.
 Si je passe la nuit, il conduit ma nacelle.
 Bref, jamais l'importun de moy ne se depart,
 Pour rendre mon desir et ma peine eternelle.

Diane, II, 3.

Un poème sur le même sujet avait déjà figuré dans la *Rosalinde*. Ici, l'auteur introduit tant d'éléments de son cru, que le poème est vraiment personnel:

Turne I my lookes unto the Skies,
 Love with his arrowes wounds mine eies :
 If so I gaze upon the ground,
 Love then in everie flower is found,
 Search I the shade to flie my paine,
 He meetes me in the shade againe :
 Wend I to walke in secrete grove,
 Even there I meete with sacred Love.
 If so I bayne me in the spring,
 Even on the brinke I heare him sing :
 If so I meditate alone,
 He will be partner of my moane.
 If so I mourn, he weepes with mee,
 And where I am, there will he bee... 1.

et les essuie immédiatement. Si je me promène dans les bois, les bois sont ses délices ; si je me tourmente moi-même, il se baigne dans mon sang ; il sera mon soldat si une fois je me rends au combat. Si les mers me charment, il dirige ma barque au milieu des flots. Bref, le dieu cruel ne s'éloigne jamais de moi, mais rend éternels mon fidèle amour et ma douleur.

1. Si je tourne mes regards vers le ciel, Amour blesse mes yeux de ses flèches ; si je regarde la terre, Amour se retrouve alors dans toutes les fleurs. Si je cherche de l'ombrage pour fuir ma douleur, il me rencontre à nouveau à l'ombre : si je me rends à la promenade dans un bosquet secret, à cet endroit même je rencontre l'Amour sacré. Si je me baigne dans la source, je l'entends chanter même sur le bord. Si seul je médite, il s'associera à mes gémissements. S'il m'arrive de pleurer, il pleure avec moi, et où je suis, là il sera aussi.

Lorsqu'il imite les Italiens, Lodge est en général plus original. Il côtoie d'assez près l'obscur poète, Paschale, mais il agit autrement avec l'Arioste. Les sonnets XX, XXI, XXII, XXVII et XXVIII de *Phillis* viennent directement des sonnets du célèbre auteur du *Roland furieux*. De tous ces sonnets, le XXII est un des plus intéressants, parce qu'il offre un exemple de merveilleuse félicité dans l'imitation. On pourrait presque dire qu'ici Lodge n'a pas imité. Il a pris le thème général, le portrait de la dame, ainsi que la pointe finale, et là-dessus il a brodé suivant sa fantaisie. Le sonnet italien a une facture plus classique, il est plus symétrique que le sonnet anglais, mais le poème de Lodge a plus de variété, il est aussi très mélodieux et, ce qui est important quand il s'agit de Lodge, il n'est pas gâté par des obscurités :

Fair art thou, Phillis, ay so fair, sweet maid
As nor the sun, nor I have seen more fair,
For in thy cheeks sweet roses are embayed,
And gold more pure than gold doth gild thy hair.

Sweet bees have hived their honey on thy tongue,
And Hebe spiced her nectar with thy breath ;
About thy neck do all the graces throng,
And lay such baits as might entangle death.

In such a breast what heart would not be thrall
From such sweet arms who would not wish embraces ?
At thy fair hands who wonders not at all,
Wonder itself through ignorance embases.

Yet natheless though wondrous gifts you call these,
My faith is far more wonderful than all these 1.

Voici le sonnet d'Arioste qui suscita ce poème :

Madonna sete bella, e bella tanto,
Ch'io non veggio di voi cosa più bella ;
Miri la fronte, o l'una, e l'altra stella,
Che mi scorgon la via col lume santo.

1. Tu es belle, ma Phillis, oui, si belle, ma douce jeune fille, que ni le soleil ni moi n'en avons vu de plus belle, car sur tes joues sont retenues d'exquises roses, et de l'or plus pur que l'or dore tes cheveux. De suaves abeilles ont mis en réserve leur miel sur ta langue, et Hébé a relevé le goût de son nectar de ton haleine; autour de ton cou se pressent toutes les grâces, pour préparer des appâts qui pourraient prendre la Mort au piège. Dans une telle poitrine quel cœur ne voudrait pas être esclave, qui ne voudrait pas des étreintes de ces bras exquis ? Celui qui n'admire pas tes belles mains, l'admiration elle-même l'humilie pour son ignorance. Néanmoins, tout merveilleux que soient appelés ces dons, ma foi est beaucoup plus merveilleuse encore.

Miri la bocca, a cui sola dà vanto,
 Che dolce ha il riso, e dolce ha la favella;
 E l'aureo crine, onde Amor fece quella
 Rete, che mi fu tesa d'ogni canto.
 E di terso alabastro il collo, e il seno,
 E braccia, e mano, e quanto finalmente
 Di voi si mira, e quanto se ne crede:
 Tutto è mirabil certo; nondimeno
 Non starò, ch'io non dica arditamente,
 Che più mirabil molto è la mia fidei.

Lorsqu'on vient à considérer l'ensemble des sonnets de Lodge, on constate que la construction n'est pas bonne; elle est trop lâche. Lodge était parti pour le Brésil avant la publication d'*Astrophel et Stella*, mais s'il a lu ces sonnets en manuscrit, il n'a pas su profiter de l'expérience de Sidney. Il revient aux poèmes irréguliers de l'*Hecatompithia*. En fait, les pièces de Lodge gagnent à être jugées non pas comme sonnets, mais comme chansons. Un quart des poèmes de *Phyllis* ne suivent pas la forme du sonnet. Ici, le mot est employé comme dans les *Mélanges* pour désigner des effusions lyriques de 12, 15, 16, 18, 20 et 24 vers. La pièce de 15 vers n'est pas dans la forme affectionnée par Barnes; elle n'est qu'un sonnet italien manqué. Les poèmes de 12 vers varient; on trouve les rimes arrangées, *abababcdcdee* ou *abcabcdedeff*. Les longs poèmes sont composés de plusieurs stances, de quatre ou de six vers. Mais la forme qui prévaut dans ce canzoniere est bien le sonnet anglais, *abab, cdcd, efef, gg* (26 sonnets sur 40 poèmes). Les autres formes en quatorze vers sont intéressantes. Une fois, Lodge a écrit deux stances de sept vers, les rimes disposées de la façon suivante: *ababbcc, dedeeff*. Une autre fois, il préfigure une forme qui allait être utilisée par Drayton, *abba, cddc, effe, gg*. Le sonnet XXXVII fournit une

1. Madame, vous êtes belle, si belle que je ne vois rien de plus beau que vous, ou que je regarde le front ou l'une et l'autre étoile qui me montrent le chemin avec leur sainte lumière. Que je regarde la bouche, qui seule se vante d'avoir le doux rire et la douce parole; et les cheveux d'or avec lesquels Amour fit ce rets qui fut tissé pour moi par tous ses chants; le cou d'albâtre poli, et le sein et les bras, la main et finalement tout ce qu'on voit de vous et tout ce qu'on croit; -- tout est merveilleux, -- cependant je ne cesserai pas de dire que ma foi est de beaucoup plus merveilleuse.

Ce sonnet eut beaucoup de succès en France. Il fut imité par du Bellay (*Olive*, 7), Ronsard (*Amours*, 1.183) et Baïf (éd. de 1555, p. 56). Voir Vianey, *op. cit.* p. 137.

variante des formes habituelles chez les Italiens et les Français: *abba, acca, dee, ffd*.

Comme la plupart des irrégularités des quatorzains de Lodge se trouvent au début de son recueil¹, il est permis de penser que la fréquentation de Ronsard apprit au sonnettiste anglais la nécessité d'avoir une forme régulière. Lodge réussit mieux dans les sonnets de la fin de *Phyllis* et quoiqu'il emploie un plus grand nombre de rimes que ne le permettait la poésie française, il donne l'impression de vouloir créer une œuvre correcte.

Les sonnets de Lodge, pareils à ceux de bien d'autres poètes de la Renaissance, ne sont pas remarquables par leur originalité. Il est vrai que ce sonnettiste adopte la convention pastorale, et atteint par là une atmosphère qui l'éloigne de la plupart des sonnettistes élisabéthains. Sa poésie n'est pas une poésie de la nature: la nature n'est pas étudiée en elle-même. Les moutons, les agneaux, les oiseaux, les arbres, les fleurs, les rochers et les montagnes fournissent un cadre pour les amours du poète:

O, arbres, pourquoi vos feuilles tombent-elles si vite ? O, rochers, où sont vos robes de mousse ? O, troupeaux, pourquoi êtes-vous frappés de stupeur ? Arbres, rochers, troupeaux, — quoi, êtes-vous tristes à cause de ma perte ?

(*Phyllis*, XII.)

Le XIV aussi a le même cadre champêtre:

J'écrivis sur l'écorce de *Mirrha*² et comme j'écrivais, la pauvre *Mirrha* pleurait parce que j'écrivais « abandonné »... Les cascades qui tombent des montagnes s'écrièrent: « Hélas ! si belle, et si cruelle. » Et la bavarde *Echo* ne cesse de crier, *Phyllis*, le dédain ne convient qu'aux infidèles.

Le paysage sauvage n'est pas uniformément conservé dans la série des sonnets. Le mélange délicieux de simplicité et d'affectation entrevu dans les citations se rencontre surtout au début. Les thèmes des autres sonnets n'ont rien de particulièrement intéressant, et leurs multiples images viennent généralement des pages de Ronsard, de Desportes ou de l'Arioste. Aussi la valeur de la série ne réside que dans le style. Lodge

1. La partie du recueil où Lodge a imité les Italiens.

2. La myrrhe.

ne suit pas la marche majestueuse du vers de Daniel, ni le tour vif et animé de Sidney. Ses sonnets sont faits d'harmonie musicale et d'une certaine *languidezza* amoureuse et intellectuelle. Lodge possède un vocabulaire riche et étendu. Un sonnettiste qui aimait à ajouter des épithètes dans les sonnets qu'il traduisait ne pouvait hésiter à employer des expressions géminées, et Lodge s'en sert parfois d'une façon très heureuse. « Honey-sweeter eloquence », « golden-coloured rain », « milk-white veil », ne sont pas forcés, mais dans cet emploi, Lodge comme beaucoup d'autres sonnettistes, montre une tendance à aller trop loin. La « moan-clad Muse » et les « wool-soft paps » sont peu naturels, mais révèlent chez le sonnettiste le désir de rehausser son style. Lodge n'a pas la verve verbale de Barnes qui entasse les mots pêle-mêle : il est plus mélodieux et plus coulant, quelquefois exquis. La musique des mots, l'allitération, les doubles rimes s'allient pour former des vers d'une beauté jusqu'alors inconnue dans le sonnet anglais :

The falling fountains from the mountains falling,
Cried out, alas, so fair and he so cruel !

Long hath my sufferance laboured to enforce
One pearl of pity from her pretty eyes,

Malheureusement, il y a souvent des inégalités dans le style et dans la construction. Lodge écrira des vers délicieux pour les faire suivre de vers insipides. Le début du sonnet V,

Ah pale and dying infant of the spring,
How rightly now do I resemble thee !

nous fait espérer une conclusion ¹ moins pénible que celle dont le poète affuble son sonnet. La fin du sonnet VII ², qui commence par ces vers charmants :

How languisheth the primrose of love's garden.
How trill her tears, th'elixir of my senses.

nous cause une déception encore plus forte.

Ayant dégagé les divers traits des sonnets de Lodge, il nous reste à dire que les meilleurs passages sont à chercher

-
1. Let my heart's heat and cold, thy crimson nourish,
And by my sorrows let thy beauty flourish.
 2. And I, would I might, or would she meant it.
Should hery love, who now in heart lament it.

dans les pièces de forme irrégulière, les « sonnets » XIII, XV et XXXIX (déjà cité). Lodge est bien le poète du madrigal et de la chanson plutôt que du sonnet, et son nom se retrouvera toujours parmi les meilleurs auteurs, pourtant si nombreux, de chansons élisabéthaines. Nous ne pouvons mieux terminer qu'en citant les « sonnets » XIII et XV qui, avec le XXXIX, sont des types par excellence de cette poésie exotique de la Renaissance anglaise :

Amour gouverne les roses de tes lèvres, et vole autour d'elles comme une abeille ; si je m'approche, il saute en avant et si je les baise, il me pique.

Amour, dans tes yeux bâtit sa demeure et dort au milieu de leur joli éclat ; et si je regarde, l'enfant froncera les sourcils, et de leurs pupilles lancera des flèches divines.

Amour travaille ton cœur dans son feu, et le durcit dans mes larmes ; il se retirera si je tente ton cœur, et il se moque de mes plaintes.

Amour, laisse-moi cueillir pour elle les plus exquises fleurs, aie pitié de moi et calme ses yeux, amollis son cœur, chasse ses airs menaçants, alors je louerai ta divinité.

Mais si tu ne veux pas, Amour, malgré toi je la servirai loyalement, et je la mériterai par ma foi constante. (XIII) [a].

* * *

Ma Phillis est la première à avoir le soleil matinal pour la contempler, et Phillis a les oiseaux réveillés à l'aube pour honorer son lever. Ma Phillis a les fleurs écloses au printemps qui sourient lorsqu'elle pose les pieds sur elles, et Phillis a un galant troupeau, qui saute parce qu'elle le possède. Mais Phillis a le cœur si dur — hélas,

-
- (a). Love guides the roses of thy lips,
 And flies about them like a bee ;
 If I approach he forward skips,
 And if I kiss he stingeth me.
 Love in thine eyes doth build his bower,
 And sleeps within their pretty shine ;
 And if I look the boy will lower,
 And from their orbs shoot shafts divine.
 Love works thy heart within his fire,
 And in my tears doth firm the same ;
 And if I tempt it will retire,
 And of my plaints doth make a game.
 Love, let me cull her choicest flowers,
 And pity me, and calm her eye,
 Make soft her heart, dissolve her lowers,
 Then will I praise thy deity.
 But if thou do not love, I'll truly serve her.
 In spite of thee, and by firm faith deserve her.

faut-il qu'elle l'ait ainsi — qu'il n'accorde ni pitié au mérite ni grâce à ceux qui l'implorent. Charmant soleil, lorsque tu nous regardes, prie-la de faire attention à mes gémissements : charmants oiseaux, lorsque vous chantez pour elle, persuadez-lui de m'accorder quelque pitié : charmantes fleurs, lorsqu'elle vous foule aux pieds, dites-lui que sa beauté me tue. Et si elle ne veut pas me donner son amour pendant ma vie, priez-la de venir me voir avant que je ne meure.

(XV) [a].

-
- (a) My Phillis hath the morning sunne,
 At first to looke uppon hir.
 And Phillis hath morne-waking birdes,
 Hir risinges for to honour.
 My Phillis hath prime-feathered flowers,
 That smile when she treades on them,
 And Phillis hath a gallant flocke,
 That leapes since she doth owne them.
 But Phillis hath so hard a heart,
 Ah-las that she should have it.
 As yeeldes no mercie to desart,
 Nor grace to those that crave it.
 Sweet Sunne when thou lookest on,
 Pray hir regarde my moane.
 Sweet birdes when you sing to hir,
 To yeeld some pittie woee hir.
 Sweet flowers when as she treades on,
 Tell hir hir beautie deades one :
 And if in life hir love, she nill agree me,
 Pray hir before I die, she will come see me.

CHAPITRE VII

GILES FLETCHER

Licia.

La *Licia* de Giles Fletcher tient peu de place dans la vie de son auteur. Grand voyageur, Fletcher fut ambassadeur de la reine en plusieurs pays, et auteur d'une œuvre curieuse sur la « Muscovie ». Il fut le père des poètes Giles et Phineas Fletcher, et l'oncle du célèbre auteur dramatique, John Fletcher.

En 1593, quand parut son *canzoniere*, Fletcher avait passé la quarantaine. Aussi n'est-on pas étonné de voir qu'il avoue lui-même n'avoir aucune prétention à raconter des faits de sa vie. D'après le titre, *Licia* a été écrit « à l'imitation des meilleurs poètes latins et d'autres ». Deux épigrammes en latin, *Ad Amorem* et *Ad Lectorem*, figurent sur la première page. Le poète, dans les termes de Marullus, demande pourquoi Amour, né de la douce Vénus, est si cruel envers les mortels. Dans le poème au lecteur, reprenant les termes de Théodore de Bèze, Fletcher désarme les critiques en disant qu'il se tient pour un poète si ridicule, si peu docte qu'aucun juge érudit ne voudra s'occuper de lui. Une dédicace à sa protectrice, Lady Mollineux, et une lettre au lecteur suivent les épigrammes. Le poète demande la faveur du public, loue l'emploi de la langue maternelle, et blâme l'habitude qu'avaient les poètes anglais d'emprunter aux étrangers « leurs concetti les plus exquis ». Le poète s'esquive quand le lecteur voudrait l'interroger sur l'identité de sa maîtresse : « Si tu demandes ce que c'est que ma Licia, prends-la pour une Diane, chaste au moins, ou une Minerve, non pas une Vénus, parce qu'elle est de beaucoup plus belle. Il se peut qu'elle soit l'image de

l'érudition, ou une merveille céleste qui ne déplaira pas au plus Puritain. Peut-être par ce nom ai-je voulu dire la (Sainte) Discipline. Peut-être veux-je dire la courtoisie bienveillante que j'ai trouvée chez la protectrice de ces poèmes : peut-être un collègue quelconque. Peut-être est-ce simplement une idée à moi, et ce nom n'a-t-il aucune signification. »

On soupçonne fort que Licia n'a eu aucune existence réelle. Nous verrons aussi que les trois quarts des sonnets ont des sources précises.

Le recueil de Fletcher se compose de 52 sonnets, d'un sonnet d'introduction et de cinq longs poèmes, parmi lesquels il y a une traduction du dialogue entre Doris et Galathée de Lucien, un morceau d'ingéniosité appelé « Labyrinthe de l'amant » et trois chansons, dont deux content des épisodes de la vie amoureuse du poète.

Dans la série proprement dite, deux sonnets sont à part. Le XXII contient des allusions à la vie du père de la maîtresse. Le sonnet est sans doute œuvre d'occasion, et a été écrit pour une dame des amies du poète. Le XL est adressé aux petites filles jumelles de la protectrice de Fletcher, Lady Mollineux. Des cinquante autres sonnets, à peu près la moitié sont des badinages érotiques, où figurent les gestes et les paroles de Cupidon. Le dieu se trompe en prenant Licia pour Vénus (II). Cupidon nous explique (III) pourquoi Jupiter ne s'éprend pas de la maîtresse. Un peu plus loin, dans le sonnet XIII, le plus grand des dieux est atteint et ordonne à Cupidon, qui refuse du reste, de percer d'une flèche la dame. Le sonnet XXI contient l'histoire d'une dispute entre Mercure et Cupidon. Dans d'autres sonnets, Fletcher nous raconte que Licia est plus forte que Cupidon, qui reste enchaîné dans ses cheveux. Que le peintre s'avise de faire un tableau du vrai Amour, qui n'est pas gamin aveugle, mais déesse et reine puissante, Licia en personne ! Si elle avait assisté au Jugement de Pâris, nul doute qu'elle eût surpassé les trois déesses ! Des thèmes dans le même goût interviennent dans tout le recueil, mais la seconde moitié a moins de pièces anacréontiques. Ici, nous rencontrons quelques « baisers » et plusieurs sonnets où le poète se plaint de ses souffrances. Licia est presque toujours la dame froide, chaste et lointaine des pétrarquistes, plus dure

que les rochers, plus cruelle que les bêtes fauves. De temps en temps, cependant, elle fléchit, devenant la maîtresse aimante mais un peu farouche de certains poètes néo-latins. L'amant, pour sa part, ne nous ennuie pas par trop de plaintes. Il faut signaler quelques sujets bien connus qui reviennent dans cette série, — la lettre brûlée, que reprendra Spenser, la maladie de l'aimée, la migration du cœur. Des allusions à Charon, à Memnon, à Arachné donnent naissance à de gracieux compliments à la dame, et le recueil se termine sur cette note, le sonnettiste s'extasiant sur les perfections de sa belle.

Quant aux sources, nos recherches dans ce domaine ont été particulièrement fécondes.

Le nom de Fletcher figure parmi les auteurs de poésies latines ¹ dans le recueil publié par l'Université de Cambridge sur la mort de Sidney, et nous savons que le poète de Licia partageait le respect qu'éprouvaient tous les Anglais pour le parfait chevalier. L'idée d'écrire un canzoniere lui est-elle venue à la suite de la lecture d'*Astrophel et Stella*? Peut-être, car quelques détails, des réminiscences, révèlent chez Fletcher l'étude des sonnets de son prédécesseur ².

Mais l'inspiration principale est clairement indiquée par l'auteur lui-même dans le titre de son recueil « les poètes latins » par lesquels Fletcher entend les poètes latins contemporains. Lee a donc raison de dire que « les idées de Fletcher sont empruntées pour la plupart à la poésie latine secondaire des Italiens et des Français, antérieurs et contemporains » ³. La découverte de la source du XXVIII, qui est une paraphrase d'un poème du néo-latin, Angeriano, est due aux recherches de Lee. Un travail plus poussé nous a révélé que deux volumes principaux ont probablement suggéré la plus grande partie des sonnets de *Licia*, l'édition des *Poetae tres elegantissimi*, c'est-à-dire Angeriano, Marullus et Second, publiée par Denys Duval, à Paris, en 1582, et les *Ideae Pulcritudinis Harmosynae*

1. Voir *Dictionary of National Biography*.

2. On comparera *Licia* XXIII et *Astrophel et Stella*, XXII, *Licia*, LII et *Astrophel et Stella*, LXXVII, Conclusions de *Licia*, XXXIV et *Astrophel et Stella*, LXII.

3. *Op. cit.* Introduction, p. LXXXII.

de l'humaniste Gruter, parues à Heidelberg en 1587. Fletcher a dû posséder aussi une édition des *Juvenilia* de Théodore de Bèze et une autre des *Epigrammes* de Marc-Antoine Muret. Il n'a pas dédaigné la poésie de Ronsard, car les deux derniers sonnets ont été fournis par les *Amours de Cassandre* ¹.

Fletcher n'est pas un imitateur trop servile de ses modèles. En général, il commence un sonnet par un ou deux vers littéralement traduits de l'original, mais une fois ce pont franchi, il s'éloigne du poème étranger pour terminer sur une note souvent très différente de la source. Citons quelques rapprochements. Fletcher fait débiter sa *Licia* par un sonnet imité d'assez près d'Angeriano :

« Pour devenir poète », nous dit ce dernier, « je désirais boire l'eau Aonienne, et couronner ma tête de feuilles de laurier. Je m'approchai de la fontaine, mais Phébus me vit du haut des cieux, et me dit : « Les dons que tu demandes te sont refusés. » Chassé ainsi je pleurai, mais Vénus, la douce mère, eut pitié de mes infortunes, et me dit : « Va, bois les eaux de Paphos. » Je m'approchai et altéré, j'avalai les coupes mêlées de poison. Je m'enfonçai dans le fleuve aux horribles flammes. Maintenant voici ma punition. Je ne puis écrire des odes, je suis obligé de dire mes amours et de chanter mon malheur. »

Fletcher a la prétention d'être presque aussi bref que son modèle. Il ne change rien à l'ordre des détails, mais il en ajoute quelques-uns qui ne sont point à dédaigner :

« Triste, tout seul, je ne suis pas resté longtemps à mes réflexions, car mes pensées m'obligèrent à m'élever plus haut. Une guirlande de laurier je pris à la main, et je m'approchai plus près des Muses. Voici ma prière : devenir poète, boire en leur compagnie, et être nourri par les cieux. Phébus me refusa, et jura qu'il n'y avait pas de place parmi les poètes pour ceux qui furent guidés par le fol Amour. Là-dessus je gémis et je m'assieds pour pleurer. Vénus sourit et me dit en souriant : « Viens, bois avec moi, et reste là à dormir tranquille. » J'entendis cette voix et j'obéis à Vénus. Ce poison, ma douce amie, m'a fait tout ce tort ; car à présent toute ma chanson doit parler d'amour. »

Angeriano avait comparé sa maîtresse à Vénus dans un petit poème qui a le parfum de l'*Anthologie grecque* :

1. Pour la liste complète des sources, voir l'Appendice, p. 312. Voir aussi notre article dans la *Mod. Lang. Rev.*, 1925.

« Fatigué par la course et cherchant le repos, le bel Amour se réfugie dans le sein d'une belle vierge. Elle s'empporte, tel un grain, un vent du sud avec pluie battante, une noire tempête sur une mer furieuse. De toute sa force elle le fait sortir, elle pousse de grands cris, elle barre le passage, de peur qu'il ne déshonore son chaste sein par son feu. « Pourquoi me repousses-tu ? » dit le dieu étonné. Mais elle dit : « Je suis Caelia, tu ne me connais donc pas ? » Ainsi comme celui, qui aurait foulé aux pieds une couleuvre, frémit d'horreur et s'échappe, ainsi au bruit de ce nom s'enfuit le malheureux Amour. Et il dit en s'enfuyant : « Aie pitié du fugitif. Je te croyais ma mère. Tu semblais être ma mère et non toi-même. »

Fletcher vise à conserver le petit drame de l'original. Il garde la symétrie du dialogue, le même point final, et communique ainsi à son sonnet la vive allure de son modèle :

« Amour était fatigué et cherchait le repos. Il choisit le giron d'une jouvencelle, et le rusé se glissa de là dans son sein, où, jouissant de son bonheur, il voulait s'amuser. La vierge fronça les sourcils comme Phébus derrière un nuage : « Va-t-en, petit seigneur, ici il n'y a pas de place pour tes semblables. Mon sein ne doit pas abriter les enfants sots et folâtres. » Ayant dit, mon amour donna une légère chiquenaude au farceur. Comme le pied posé sur la couleuvre qui pique se hâte de partir par peur des conséquences, ainsi Amour fut obligé d'abandonner mon amour, et laissa ses flèches pour aller plus vite : « Pardon, dit-il, c'est que tu me semblais être Vénus, ma mère, dans toute sa gloire. »

Dans un autre poème, Angeriano, d'après Ovide, avait ainsi décrit l'effet destructif du temps :

« Avec le temps les palais s'écroulent, avec le temps la force et la puissance tant recherchées s'affaiblissent. Les fleurs printanières, le lys d'argent, se dessèchent et la beauté éclatante s'enfuit. Avec le temps périssent les rochers des montagnes. Périt aussi le courage, périt aussi la gloire des monarques. Avec le temps les cendres se changent en rochers. Le renom, la gloire, la réputation s'en vont avec le temps. La terre est atteinte de déclin, les montagnes s'écroulent et la mer perd ses eaux. Le ciel change avec le temps, le soleil manque de rayons. Les écrits et le marbre périssent. Avec le temps cèdent la dureté et la malignité, mais mon amour, hélas, est toujours constant. »

Fletcher ne garde pas les redites de son modèle, mais il nous donne une liste semblable. Il développe les dernières idées, et son distique final, qui oppose son amour immuable à la nature qui périt, a plus de poids que la conclusion d'Ange-

riano. La fluidité de Fletcher, prosaïque parfois, se fait bien sentir dans ce sonnet :

« Avec le temps s'écroulent les tours solides et imposantes. Avec le temps périssent la rose et les lys d'argent. Avec le temps les monarques sont pris et réduits à l'esclavage. Avec le temps se dessèchent la mer et les fleuves. Le silex le plus dur se dissout avec le temps. La renommée qui vit longtemps disparaît à la longue. Avec le temps nous voyons s'abaisser les montagnes les plus orgueilleuses. Nous voyons la terre qui dure toujours se détruire avec le temps. Avec le temps le soleil oublie de se retirer de l'Est, où il avait l'habitude de se lever. Nous voyons avec le temps s'élever les pensées les plus basses. Avec le temps les esprits avides méprisent la richesse. Ainsi tout, ma douce belle, doit se terminer excepté ta beauté, tes vertus et mon amitié. »

Marullus aussi avait fourni à Fletcher la matière de quelques sonnets. Le poète néo-latin avait rendu ainsi, d'après le pseudo-Anacréon, Ovide et Pétrarque, la grandeur de ses souffrances :

« L'Attique n'a pas tant de rayons de miel, le rivage d'algues, les montagnes de chênes, le printemps de couleurs, le triste hiver ne se hérise pas de tant de frimas ; l'Automne ne se gonfle pas de tant de lourdes grappes ; tant de flèches ne remplissent pas les carquois médiques, tant d'astres ne brillent pas dans la nuit silencieuse, tant de poissons ne traversent pas les mers, tant d'oiseaux l'air pur ; l'Océan ne s'ondule pas de tant de flots, la Libye de tant de sables, que pour toi, Nèère, je pousse de soupirs et je souffre de folles douleurs en un jour. »

Fletcher paraphrase librement les douze hendécasyllabes de l'original dans ses deux premiers quatrains. Il bouleverse l'ordre, supprime cinq comparaisons sur douze, enlevant les noms propres et sacrifiant le détail final « en un jour ». Il a le souci de conserver en partie le mouvement de l'original. L'automne « produit » ses fruits, les poissons « galoppent » dans la mer. La ressemblance entre les deux poèmes cesse à partir du vers 9. Le sonnet s'achève sur le contraste entre le caractère définitif des choses de ce monde et l'infini des soucis du poète :

« Semblables aux sables, belle Licia, sur la plage, aux fleurs colorées, guirlandes du printemps, au frimas jamais vu ni éprouvé avant ce moment, aux fruits engendrés par l'automne, aux étoiles scintillantes, clinquant de la nuit, aux poissons qui galoppent dans

la mer, aux airs dont nous ne pouvons voir la moindre partie, sont les soupirs qui détruisent ma tranquillité d'esprit. Pourtant ces choses doivent nécessairement finir, car la Nature n'a créé que des choses limitées, seuls les soupirs que je pousse de mon cœur, ne cesseront qu'à l'endroit où ils ont commencé. Accepte-les, ma douce amie, comme l'encens qui t'est dû, car c'est toi qui les as rendus immortels. »

Marullus avait fait ce serment :

« J'ai juré de t'appartenir à jamais, par moi, par cette tête, par ces yeux, qui se sont perdus à te regarder, par ce cœur qui a souffert mille maux. « Tout cela est à toi », me dis-tu. « Soit, cela est à toi. Mais du moins, elles sont bien à moi, ces larmes, Néère, par lesquelles je jure de t'appartenir à jamais. »

Fletcher reprit ce petit dialogue, mais il n'en conserva pas la brièveté. En le développant, en énumérant ses vœux, ses prières, ses douleurs et ses craintes, il donne à son serment une certaine vraisemblance qui est absente du poème trop sec de Marullus :

« J'ai juré, belle Licia, d'être tien pour toujours, par mon cœur, par mes yeux, par ce que je tiens de plus cher ! Tu arrêtes mon serment, et dis que tout cela n'était pas à moi, et que je n'avais pas le droit de jurer par là. Par mes soupirs alors, mes passions, mes larmes, mes vœux, mes prières, ma souffrance, et mon amour, mon chagrin, ma joie, mon espoir, ma peur désespérée, qui ne sont pas à toi quoique je les mette devant tes yeux, mon cœur est à toi et ne te quittera jamais : je conviens que tout le reste te revient de droit. Que cela suffise pour prouver la vérité de mon serment et plus que la vérité, si l'on pouvait le savoir. Ainsi quoique ce soient des chagrins, ils soulageront ma douleur, s'ils servent à te faire croire à mon serment. »

Fletcher suit l'exemple de Sidney en écrivant des « baisers ». Il conclut son sonnet XII, estimant qu'un baiser vaut seul « une couronne et toute la richesse de l'Asie ». Dans le sonnet XIX, un baiser forme le prélude d'une histoire d'âme et de cœur, sonnet imité du reste d'une blquette de Marullus. La matière de cette pièce devait être trop mince pour Fletcher qui donne un développement personnel du thème à partir du vers 9. Le sonnet XXXIV a pour sujet la rivalité des lèvres et des yeux motivée par le baiser, volé ou donné. Ce poème est imité de Marc-Antoine Muret. Le seul poème où Fletcher ait fait une petite scène avec un développement dans le goût des

néo-latins, paraît être le XVI. Ici, Fletcher semble avoir interrogé plusieurs poèmes de Jean Second : pour la pointe finale, il a eu recours à Sidney.

Voici les poèmes à comparer :

Basia, III :

Da mihi suaviolum, dicebam, blanda puella,
Libasti labris mox mea labra tuis.

Inde :

Ora repente meo vellis ab ore procul.

II :

Vicina quantum vitis lascivit in ulmo ;
Et tortilis per ilicem
Brachia proceram stringunt immensa corymbi
Tantum Neaera si queas
In mea nexilibus proserpere colla lacertis
Tali Neaera si queam
Candida perpetuum nexu tua colla ligare,
Iungens perenne basium.

XIII :

Ergo, age, labra meis innecte tenacia labris,
Assidueque duos spiritus unus alat :
Donec, inexpleti post taedia sera furoris
Unica de gemino corpore vita fluet.

Astrophel et Stella, LXII :

Dear ! love me not that ye may love me more.

Licia, XVI :

« Grant, fairest kind, a kiss unto thy friend ! »
A blush replied ; and yet a kiss I had.
It is not heaven that can such nectar send ;
Whereat my senses, all amazed, were glad.
This done, She fled as one that was afraid ;
And I desired to kiss, by kissing more.
My Love, she frowned ; and I my kissing stayed :
Yet wished to kiss her as I did before.
Then as the vine, the propping elm doth clasp,
Loth to depart, till both together die ;
So fold me, Sweet ; until my latest gasp !
That in thy arms, to death I kissed, may lie.
Thus whilst I live, for kisses I must call :
Still kiss me, Sweet, or kiss me not at all !

L'influence de Ronsard se manifeste clairement dans les deux derniers sonnets de *Licia*. Le LI contient une énumération des dons faits à la maîtresse. Lorsqu'il avait traité le

même sujet dans le sonnet XXXIII de sa *Phillis*, Lodge fut véritablement inspiré. Fletcher possède une certaine facilité comme traducteur, mais ici il est moins heureux que son compatriote.

Son dernier sonnet, série d'exclamations qui simulent la passion irrésistible, est un des moins réussis. L'enthousiasme de Fletcher a quelque chose de ridicule qui est complètement absent de Ronsard. Pour ce dernier, la beauté de l'aimée a une existence très réelle, et le poète exhale une émotion et une admiration tout à fait sincères. Voici les sonnets en question :

O sugared talk ! wherewith my thoughts do live.
 O brows ! Love's trophy, and my senses' shrine.
 O charming smiles ! that death or life can give.
 O heavenly kisses ! from a mouth divine.
 O wreaths ! too strong, and trammels made of hair !
 O pearls ! enclosed in an ebon pale.
 O rose and lilies ! in a field most fair,
 Where modest white doth make the red seem pale.
 O voice ! whose accents live within my heart.
 O heavenly hand ! that more than Atlas holds 1.
 O sighs perfumed ! that can release my smart.
 O happy they ! whom in her arms she folds.
 Now if you ask, Where dwelleth all this bliss ?
 Seek out my Love ! and she will tell you this.

Dans son sonnet à Cassandre, Ronsard, selon le vieux commentateur, « absent de sa dame, remémore aucunes de ses beautez, et souhaite les revoir ».

O doux parler, dont l'apast douxceux
 Nourrit tousjours la faim de ma memoire :
 O front, d'Amour le Trofée et la gloire,
 O doux souris, O baisers savoureux :
 O cheveux d'or, O coutaux plantureux
 De lis, d'œillet, de porfyre, et d'ivoire :
 O feux jumeaux, dont le ciel me fit boire
 A si longs traits le venin amoureux :
 O vermeillons, O perlettes encloses,
 O diamans, O liz pourprez de roses,
 O chant qui peut émouvoir un Lion,

1. Trait emprunté à Sidney, *Astrophel et Stella*, LXXVII : « That hand ! which without touch, holds more than Atlas' might ».

Et dont l'accent nos ames vient espoindre :
 O corps parfait, de tes beautez la moindre
 Merite seule un siege d'Ilion ¹.

Ces rapprochements suffisent à montrer que Fletcher semble avoir apprécié l'invention et l'ingéniosité de ses modèles. Le sonnettiste anglais cherchait surtout, il est vrai, une matière facile à développer. Peu lui importe de faire des pièces moins symétriques que l'original; il n'hésite pas à introduire des idées étrangères au sujet primitif. Ses modifications, cependant, s'accordent bien avec les pensées initiales prises dans Angeriano, Marullus, Ronsard ou Muret, et en général ses traductions anglaises ne sont guère inférieures aux modèles.

Dans la versification, il fournit une heureuse exception à la licence environnante, et tous ses sonnets, à l'exception du XXV, sont vraiment des quatorzains. La forme invariable est celle de Surrey et de Daniel: *abab, cdcd, efef, gg*. Quelques défauts, « were » rimant avec « wear », « gives » avec « live », « found » avec « found », « tears » avec « wear », « serve » avec « reserve » et « pale » avec lui-même, révèlent un manque de souplesse que le temps et la pratique auraient peut-être corrigé, si le sonnettiste avait pris son métier de poète au sérieux.

Quelle est la valeur de ce recueil de sonnets? Elle ne réside pas dans la force de la passion exprimée, ni dans l'élévation des pensées, ni dans l'originalité de l'invention. Licia n'est qu'une ombre, l'ombre de la Caelia d'Angeriano. Peu de réflexions se rencontrent dans les sonnets, et celles qui s'y trouvent sont plutôt banales. Fletcher ne se creuse pas la cervelle pour trouver des concetti ingénieux comme Barnes ou Constable. Il n'excite pas l'admiration du lecteur par l'éclat de ses images. On ne prendra pas trop au sérieux ces poésies légères, ces badinages où il n'entre rien de profond. La valeur de *Licia* est surtout dans la forme. Fletcher a un style assez clair, une langue pure et correcte sans trop de nouveautés. Il utilise très discrètement les mots composés, et presque tous sont des expressions avec « like », combinaison très anglaise. En fait, on peut lui reprocher des épithètes par trop pro-

1. *Amours de Casandre*, I, LIV.

saïques. « Coloured flowers » manque de distinction. « Cheeks, like rubies pale in lilies dyed » fait un mélange de pierres précieuses et de fleurs. Par contre, sa description de Mercure, « a god sweet-tongued » est parfaitement juste, et égale les meilleures expressions géminées des contemporains.

Comme Sidney, mais à un degré beaucoup moindre, Fletcher possède l'art d'écrire des conclusions épigrammatiques : « Un des baisers de Licia », dit-il, « fera geler le plus chaud, fera aimer le plus froid ». « Autant les déesses du mont Ida surpassent la fille la plus humble, autant Licia surpasse les déesses ».

Le sonnet anglais serait certainement moins complet, s'il ne possédait pas ces riens charmants. Fletcher est le premier et le dernier des sonnettistes élisabéthains à utiliser consciemment un fonds riche qui avait déjà fourni mainte pièce délicate en Italie et en France. Des poèmes anacréontiques, il est vrai, se rencontrent partout dans la poésie anglaise de la Renaissance, mais où les contemporains se contentent d'un ou deux sonnets sur l'*Amour anuité*, Fletcher en fait une vingtaine, introduisant des exploits de Cupidon inconnus aux autres sonnettistes élisabéthains.

Licia est simplement le passe-temps d'un homme occupé par les affaires, la diplomatie et les voyages. Il ne faut pas trop demander à ce sonnettiste, mais son œuvre ne manquera pas de charme pour le lecteur fatigué par les ornements qui se rencontrent souvent trop nombreux dans d'autres recueils élisabéthains.

CHAPITRE VIII

SAMUEL DANIEL ¹

Delia.

« Un nouveau berger s'est montré dernièrement, qui surpasse de beaucoup tous ceux qui l'avaient précédé, comme il apparaît bien dans cette chanson bien modulée qu'il chanta naguère pour une fille dédaigneuse. »

C'est ainsi que Spenser, dans le *Retour de Colin Clout*, parle de Samuel Daniel, et de son canzoniere *Delia*, dont quelques sonnets parurent à la suite d'*Astrophel et Stella*, en 1591. Après son séjour à Oxford, Daniel voyagea en Italie, où il paraît avoir connu Guarini. Il fit ses débuts comme auteur par une traduction des *Imprese* de Paolo Giovio en 1585. En 1590, il fut précepteur du jeune William Herbert, comte de Pembroke, fils de la célèbre comtesse Mary, sœur de Sidney. Daniel fait plusieurs allusions à l'encouragement qu'il reçut de cette dame. Dans la dédicace à son ancien élève de sa *Défense de la Rime*, Daniel affirme que la digne et honorable mère de Pembroke fut la première à le disposer et à l'encourager aux études poétiques. La dédicace de sa *Cleopatra* est encore plus précise : « Voici le travail qu'elle m'imposa, elle dont l'influence domina ma Muse, elle, l'étoile merveilleuse que mes désirs choisirent tout d'abord pour guider leurs voyages dans la direction que je poursuis, elle, dont la clarté bril-

1. Pour les sources de *Delia*, de *Diana* et de *Phyllis*, consulter Maiberger, M., *Studien über den Einfluss Frankreichs an der Elizabethan Literature* (1903) ; Guggenheim J., *Quellen-Studien zu Samuel Daniels Delia* (1898) ; Lee S., *Elizabethan Sonnets*, Introduction (1904). *The French Renaissance in England* (1910).

Kastner L. E., Articles, *Athenaeum*, October, 1904, *Mod. Lang. Review.*, II, III et VII.

lante avait le pouvoir de verser la force dans mes pensées, d'où venaient ces sentiments, — elle, qui tira mon esprit de son bas repos... Moi qui, satisfait d'une humble chanson, faisais la musique qui me plaisait le mieux à moi tout seul, me contentant de parler de Délie et de sa cruauté » ¹.

Les premiers sonnets de Daniel furent publiés, comme nous l'avons dit, en 1591. Un an après, le poète lui-même donna une édition augmentée, et deux ans plus tard parut l'édition définitive où quelques pièces des éditions précédentes furent supprimées et d'autres ajoutées. L'édition de 1592 porte une dédicace en prose à la comtesse de Pembroke, qui est remplacée dans celle de 1594 par un sonnet dédicatoire: « Merveille de ce temps! gloire de tout temps! toi que même l'Envie est obligée d'admirer! grande protectrice de mes humbles accents, que tu inspires par ta grandeur! Puisque toi seule as daigné les élever plus haut, daigne maintenant les accepter comme tiens! — engendrés par ta main, et mon désir, où se montrent mon zèle et ta grande puissance ». On a supposé que Delia fut en réalité la comtesse elle-même. On a présenté des arguments pour et contre, mais il faut avouer qu'à la fin on ne sait pas avec une certitude absolue qui fut la dame. D'un côté, on cite Watson, qui, dans la dédicace de son *Amintae Gaudia*, fait allusion à la comtesse sous le nom de Delia ². Quelques faits aussi qui se dégagent de la lecture du recueil paraissent favoriser cette hypothèse. Delia habitait le « Nord joyeux », « l'île d'Albion », près de la rivière Avon. Le ton un peu obséquieux, le désespoir presque continu du poète, la légère teinte de platonisme ne seraient pas pour déplaire à celle qui aspirait à devenir probablement une autre Vittoria Colonna ou une Marguerite de Navarre.

De l'autre côté, on fait valoir le fait que les premiers sonnets de Daniel sont écrits pour une certaine Cynthie que Daniel aimait « depuis trois ans », et qui était blonde. Les éditions suivantes du *canzoniere* changent le nom de la dame et la couleur de ses cheveux!

Pour notre part, nous sommes disposés à partager les

1. Ceci montre que Daniel avait commencé à écrire ses sonnets avant de connaître la comtesse.

2. « Laurigera stirpe prognata Delia. »

opinions de MM. Beeching et Legouis¹, qui affirment que Daniel n'avait probablement pas de maîtresse réelle à chanter. Au moins nous sommes d'avis que Daniel commença par n'en pas avoir. Le changement de nom, Cynthie en Délie, deux épithètes de Diane, ne signifie pas grand'chose. La chasteté et la froideur proverbiales de cette déesse conviennent admirablement à toute maîtresse pétrarquiste. Les « *amber locks* » de Cynthie représentent les cheveux d'or de l'Olive, célébrée par du Bellay, et rien de plus. Le changement de cette couleur en « sable » est important, et il se peut que Daniel ait rencontré une dame brune à qui il voulait offrir ses vers.

Les sujets traités dans ce recueil sont tout à fait banals. A peu près la moitié des sonnets sont consacrés à redire les souffrances du poète. Il ne cherche pas la renommée littéraire, il essaie simplement de toucher sa belle. Il ne réussit pas à exprimer son amour comme Pétrarque, mais son cœur est aussi fidèle. Il passe des nuits sans sommeil, et il supplie Vénus de venir à son aide. Quand elle est sourde, il invoque la Mort. Il ressemble à Léandre, à Icare, aux Titans, à Pygmalion. Naturellement, il adresse des compliments à la beauté de sa maîtresse. Daniel, comme beaucoup de ses contemporains de la Renaissance, a été ému par la fragilité de belles choses destinées à tomber en décadence et à périr. Il exprime ses pensées dans quelques beaux sonnets. La série se termine dans le désespoir, le poète se donnant entièrement à la tristesse : « C'est ainsi que je vis, accablé, loin de l'allégresse, pensif, seul, rien que le désespoir autour de moi ».

Quant aux sources, le titre de *Delia*, selon Maiberger et Lee, est dû à la *Délie* de Maurice Scève². Après des recherches attentives, nous n'avons trouvé aucune traduction ni imitation de cet auteur chez Daniel. Il est possible que le poète anglais ait vu ou entendu parler de la *Délie* qui, malgré son obscurité, fut assez célèbre au xvi^e siècle. Nous avons cependant déjà fait remarquer que les premiers sonnets de Daniel ne mentionnent *Delia* nulle part, et que *Delia* n'était qu'une

1. Voir l'édition des sonnets par Beeching, et l'*Histoire de la littérature anglaise* par MM. Legouis et Cazamian.

2. M. Esdaile, qui édita en 1908 la *Delia* de Daniel, et l'*Idea* de Drayton, s'est trompé en disant que *Delia*, le titre, vient « du célèbre Desportes. »

des nombreuses épithètes que les pétrarquistes aimaient à emprunter à la déesse Diane.

La recherche des sources des sonnets de Daniel a été très active dans les cinquante dernières années. MM. Isaac, Guggenheim et Maiberger ont frayé le chemin : MM. Lee et Kastner sont venus ensuite, et il est établi aujourd'hui qu'à peu près un tiers des sonnets sont traduits, imités ou librement paraphrasés des étrangers. Les dernières recherches ont démontré que le sonnettiste a ramassé sa plus grosse gerbe chez ses contemporains ou prédécesseurs immédiats d'Italie. Il est curieux de voir que cette conclusion est confirmée par un passage du *Retour du Parnasse*, qui offre un témoignage intéressant du fait que la dette italienne de Daniel était parfaitement connue de ses contemporains : « Le suave Daniel, qui verse le miel, fait la guerre à l'Italien gonflé d'orgueil, qui fait fondre son cœur en sonnets sucrés. Seulement, qu'il se serve plus modérément de l'esprit d'autrui, employant davantage le sien, lui qui peut bien dédaigner la basse imitation ».

Une épigramme du poète Harington fait allusion probablement aux mêmes habitudes de Daniel. Le poème en question est intitulé : « Du vol honnête. A mon ami bienveillant, M. Samuel Daniel ». Un certain Paulus avait révélé les secrets de l'épigrammatiste, disant qu'il volait ses meilleurs concetti. Harington demande où lui, Paulus, avait pris les bonnes pistoles qu'il possédait. L'autre répond qu'elles venaient d'un navire de guerre. « Alors », dit Harington, « compagnon de vol, serrons-nous la main, puisque notre marchandise à tous deux est dérobée à l'étranger ».

Les auteurs italiens que Daniel a imités sont les suivants : Pétrarque, Tebaldeo, Chariteo, Guarini, Giovanni della Casa, Tansillo et Torquato Tasso. Les noms de deux poètes français figurent sur la liste des sources¹, du Bellay et Desportes. Quand il prend modèle sur Le Tasse, du Bellay et Desportes, la puissance créatrice de Daniel est très diminuée. Il suit ces poètes de près, mais avec beaucoup de bonheur. Les adaptations anglaises des autres poètes que nous venons de mentionner sont plus lointaines.

1. Pour la liste complète des sources, voir l'Appendice, p. 314.

Il est temps de citer quelques exemples. On comparera *Delia*, IX avec sa source :

If this be love, to draw a weary breath,
 To paint on floods till the shore cry to the air ;
 With prone aspect still treading on the earth.
 Sad horror ! pale grief ! prostrate despair !
 If this be love, to war against my soul,
 Rise up to wail, lie down to sigh, to grieve me.
 With ceaseless toil Care's restless stones to roll,
 Still to complain and moan, whilst none relieve me.
 If this be love, to languish in such care
 Loathing the light, the world, myself and all,
 With interrupted sleeps, fresh griefs repair ;
 And breathe out horror in perplexed thrall.
 If this be love, to live a living death :
 Lo then love I, and draw this weary breath 1.

Voici le sonnet qui a servi de modèle à Daniel :

Si c'est aimer que porter bas la vue
 Que parler bas, que soupirer souvent,
 Que s'égarer solitaire en rêvant,
 Brûlé d'un feu qui point ne diminue ;
 Si c'est aimer que de peindre en la nue,
 Semer sur l'eau, jeter ses cris au vent,
 Chercher la nuit par le soleil levant,
 Et le soleil quand la nuit est venue ;
 Si c'est aimer que de ne s'aimer pas,
 Haïr sa vie, embrasser son trespas,
 Tous les amours sont campezs en mon ame ;
 Mais nonobstant, si ne puis-je louer
 Qu'il n'est prison, ny torture, ny flame,
 Qui mes desirs me sçeut faire avouer.
 (Desportes, *Diane*, I. XXIX).

Enumération des symptômes de l'amour avec une grande ressemblance de thème et de mouvement. Le sonnet de Des-

1. Si c'est aimer que de respirer péniblement, peindre sur les flots jusqu'à ce que la plage renvoie les cris dans l'air, poser toujours les pieds sur la terre, les yeux baissés, horrible tristesse, pâle douleur, abattement désespéré : si c'est aimer que de faire la guerre à mon âme, me lever pour gémir, me coucher pour soupirer et me lamenter, rouler la pierre du Souci inquiet, peinant incessamment, toujours me plaindre et gémir sans que personne me soulage : si c'est aimer que de languir dans de tels soucis, abhorrant la lumière, le monde, moi-même, et tout, le sommeil interrompu, — ranimer de fraîches douleurs, et exhaler l'horreur en esclavage et en perplexité : si c'est aimer que de vivre une mort vivante, regarde, j'aime et je respire péniblement.

portes cependant nous semble moins distingué et d'une expression moins vigoureuse que celui de Daniel. Les quelques traits que le poète anglais emprunte directement prennent une physionomie personnelle. « Parler bas, soupirer souvent » sont rendus simplement par « draw a weary breath », mais nous cherchons en vain chez Desportes l'origine de ce vers admirable :

The never-resting Stone of Care to roll, 1.

ou de celui-ci :

These sad memorials of my Love's despair, 1.

Nous ne pouvons que déplorer, en compagnie de l'auteur du *Retour du Parnasse*, que Daniel ait été si souvent timide et défiant de ses propres forces.

Nous avons déjà fait remarquer que le poète écrit de beaux sonnets sur la fuite de la beauté. Le XXXIII en est un : ici, Daniel imite un sonnet de la *Cléonice* de Desportes². Le thème est très répandu, et nous rapprocherons aussi le sonnet VIII de l'*Idea* de Drayton. Voici les sonnets de Desportes et de Daniel :

Je verray par les ans, vengeurs de mon martire,
 Que l'or de vos cheveux argenté deviendra,
 Que de vos deux soleils la splendeur s'esteindra,
 Et qu'il faudra qu'Amour tout confus s'en retire.
 La beauté qui, si douce, a présent vous inspire,
 Cedant aux lois du tans, ses faveurs reprendra ;
 L'hyver de vostre teint les fleurettes perdra,
 Et ne laissera rien des thresors que j'admire.
 Cet orgueil desdaigneux qui vous fait ne m'aimer,
 En regret et chagrin se verra transformer,
 Avec le changement d'une image si belle,
 Et peut-estre qu'alors vous n'aurez déplaisir
 De revivre en mes vers, chauds d'amoureux désir,
 Ainsi que le phénix au feu se renouvelle. (LXII).

I once may see, when years may wreck my wrong,
 And golden hairs may change to silver wire ;
 And those bright rays (that kindle all this fire)

1. Vers qui figurent, 4 et 7, dans l'édition de 1592

2. La source du sonnet de Desportes est Le Tasse (éd. Solerti, vol. II, p. 109).

« Vedro dagli anni in mia vendetta ancora »
 Ici, Daniel a suivi le français et non l'italien.

Shall fail in force, their power not so strong.

Her beauty, now the burden of my song,
Whose glorious blaze the world's eye doth admire ;
Must yield her praise to tyrant Time's desire :
Then fades the flower, which fed her pride so long.

When if she grieve to gaze her in her glass,
Which then presents her winter-withered hue :
Go you my verse ! go tell her what she was !
For what she was, she best may find in you.

Your fiery heat lets not her glory pass,
But Phoenix-like to make her live anew 1.

Ce sonnet est un bon exemple du style moyen de Daniel. Avec un grand bonheur dans le choix des mots, le poète raconte que la dame dans sa vieillesse s'affligera en se regardant dans son miroir. Les vers écrits en son honneur viendront compenser les ravages du temps et ne laisseront pas mourir le souvenir de sa gloire passée. Le gracieux poème est plein d'une douce mélancolie.

La carrière de Drayton est parallèle à celle de Daniel, et nous aborderons bientôt l'étude de ses sonnets. Le moment est propice cependant pour indiquer quelques traits où il diffère de son compatriote. Nous ne pouvons mieux faire que de rap-peler le sonnet 8 d'*Idea*:

« La seule chose qui m'afflige, c'est que la vieillesse viendra; et que de ma vie je ne te verrai pas vieille. A l'endroit où se trouvent ces deux clairs yeux étincelants, je n'apercevrai alors que deux trous. Ah, que je puisse seulement voir ce beau front bombé d'ivoire poli défiguré par les rides ! Tes beaux cheveux à présent si bouclés et frisés devenus semblables à la mousse grisonnante sur quelque vieil arbre ; ta joue, or empourprée par les roses, enfoncée et maigre, tes lèvres amincies par l'âge semblables à une gaufrette ; tes dents de perle toutes tombées de ta tête, de sorte que lorsque tu manges ton nez touche ton menton ! Ces vers qui devraient te réjouir, et qu'à présent tu dédaignes, je te les ferais lire alors pour te mortifier ! »

1. Je le verrai un jour lorsque les années auront vengé mes injures, et que les cheveux d'or deviendront argentés, et que ces rayons éclatants qui allument tout ce feu perdront la force, leur puissance amoindrie. Sa beauté, à présent le thème favori de ma chanson, dont les yeux du monde admirent l'éclat glorieux, doit céder sa gloire au désir du Temps, ce tyran; alors la fleur se fane qui nourrit si longtemps son orgueil. Alors si elle s'afflige de se regarder dans son miroir qui lui présente alors son teint flétri par l'hiver, allez, mes vers, allez lui dire ce qu'elle fut, car ce qu'elle fut, elle peut le trouver le mieux en vous. Votre chaleur fougueuse ne laisse pas passer sa gloire, mais elle la fait revivre comme le Phénix.

Il circule dans le dernier sonnet un réalisme vulgaire, plein néanmoins de sève et de vie. Aucun détail de la description n'est omis. Le poème, en effet, rappelle le sonnet où Berni fait le célèbre portrait anti-pétrarquiste de sa maîtresse¹. Il est difficile de penser que Drayton a vraiment aimé la dame pour qui il a écrit ses vers, ou, s'il l'a aimée, il est tout prêt à la haïr. Mais nous avons tort d'imaginer pour un instant qu'il s'agit ici d'une dame réelle. Le poète n'aurait pu offrir un sonnet semblable sans courir le risque d'offenser sérieusement sa maîtresse. Le choix des détails fait par les deux poètes indique une très grande différence de caractère : Daniel, calme, méditatif, triste, touché par le déclin de la beauté, et exprimant son émotion dans un style élégant ; Drayton, véhément, passionné, ne craignant pas de faire une peinture laide et d'employer des mots vigoureux.

Le sonnet XXXIV de *Delia* est une autre variation du même thème. Le « carpe diem », introduisant l'image de la rose, qui vient des élégiaques latins, et passe par les poètes de la décadence, Ausone et Némésien, fut repris par Ronsard², qui en tire de véritables chefs-d'œuvre. Citons le sonnet anglais :

Regarde, Délie, comment nous estimons la rose à moitié éclos
(l'image de ta rougeur, l'honneur de l'été) pendant qu'elle enferme
dans un vert tendre, la pure et suave beauté que le temps lui accorde.
Sa gloire ne se déploie pas plus tôt à l'air qu'immédiatement sa bravoure épanouie décline. Alors elle est dédaignée, celle qui fut naguère
l'ornement de la beauté. Ainsi ta beauté, ayant brillé avec éclat, se couvre de nuages. Avril ne pourra jamais ressusciter tes fleurs fanées,
dont la grâce épanouie orne maintenant ta gloire ! Le Temps, prompt et rapide, ailé d'heures qui s'envolent, détruit la beauté du plus beau

1. Voici la traduction du sonnet, qui fut imité par M. de St. Gelays et du Bellay :

« Des cheveux d'argent fin, hérissés et tordus sans art autour d'un beau visage : un front plissé, que je ne puis regarder sans perdre mes couleurs et d'où décochent leurs traits l'Amour et la Mort : des beaux yeux de perle, des prunelles tortes qui regardent tout objet de travers, des cils de neige, et cette main, ces doigts pour mon chagrin doucement gros et courts : des lèvres de lait, une bouche ample et céleste : des dents d'ébène rares et voyageuses : une harmonie inouïe, ineffable : des mœurs austères et graves ; à vous, divins serviteurs de l'Amour, j'atteste que ce sont là les beautés de ma dame. »

Voir aussi du Bellay, *Regrets*, 91. Voir notre chap. sur Sidney, p. 17.

2. Voir Laumonier, *Ronsard, poète lyrique*, p. 582.

front. Ah, que de telles richesses ne se perdent pas en vain ! Aime ! pendant que tu peux être aimée ! 1.

La source immédiate de Daniel ne fut pas Ronsard, mais Le Tasse ². Le passage de la *Jérusalem* avait été mis en anglais dernièrement par Spenser dans la *Reine des Fées* (II.XII). Il sera intéressant de comparer les différentes versions :

Ah ! see, whoso fayre thing doest faine to see,
In springing flowre the image of thy day !
Ah ! see the virgin rose, how sweetly shee
Doth first peepe foorth with bashfull modestee,
That fairer seemes the lesse ye see her may !
Lo ! see soone after how more bold and free
Her bared bosome she doth broad display ;
Lo ! see soone after how she fades and falls away !

So passeth, in the passing of a day,
Of mortall life the leafe, the bud, the flowre ;
Ne more doth florish after first decay,
That earst was sought to deck both bed and bowre
Of many a lady and many a paramoure !

1. Look, Delia ! how we 'steem the half-blown rose,
(The image of thy blush ! and summer's honour)
Whilst, in her tender green, she doth inclose
The pure sweet beauty Time bestows upon her !

No sooner spreads her glory in the air,
But straight her full-blown pride is in declining ;
She then is scorned, that late adorned the fair.
So clouds thy beauty, after fairest shining !

No April can revive thy withered flowers,
Whose blooming grace adorns thy glory now !
Swift speedy Time, feathered with flying hours,
Dissolves the beauty of the fairest brow,
O let not then such riches waste in vain !
But love ! whilst that thou may'st be loved again !

2. Tasso, G. L. XVI, 14-15.

Deh mira, egli cantò, spuntar la rosa
Dal verde suo modesta e verginella,
Che mezzo aperta ancora, e mezzo ascosa,
Quanto si mostra men, tanto è più bella.
Ecco poi nudo il sen già baldanzosa
Dispiega : ecco poi langue, e non par quella,
Quella non par, che desiata avanti
Fu da mille donzelle e mille amanti.
Così trapassa al trapassar d'un giorno
Della vita mortale e il fiore e il verde ;
Nè, perchè faccia indietro april ritorno,
Si rinfiora ella mai, nè si rinverde.
Cogliam la rosa in sul mattino adorno
Di questo dì, che tosto il seren perde ;
Cogliam d'amor la rosa ; amiamo or quando
Esser si puote riamati amando.

Gather therefore the rose whilest yet is prime,
 For soone comes age that will her pride deflowre :
 Gather the rose of love whilest yet is time,
 Whilest loving thou mayest loved be with equall crime 1.

Spenser se sert de cette exhortation une seconde fois dans ses *Amoretti*. Son sonnet est aussi païen que la « Mignonne allons voir » de Ronsard, et ne laisse pas de paraître un peu dépaycé parmi ses aspirations platoniciennes :

Make haste, therefore, sweet love, whilst it is prime,
 For none can call again the passed time.

(*Amoretti*, LXX).

C'est ainsi que les mêmes thèmes se retrouvent partout pendant la Renaissance.

Du Bellay est un autre poète qui, par son œuvre, a influencé l'auteur de *Delia*. Les quatre sonnets qui sont des traductions presque littérales de quatre sonnets de l'*Olive* ne sont pas naturellement des poésies typiques de l'auteur si original des *Regrets*. Bien entendu, elles sont dans le goût précieux, poli, raffiné des imitateurs de Bembo, — la première manière de la Pléiade. Il est cependant un autre sonnet de *Delia* qui s'approche du ton des *Antiquitez de Rome* :

« Délie, ces yeux qui admirent tant les tiens, ont vu ces murs que l'ambition construisit pour tenir le monde en échec, ces murs qui gisent ensevelis dans leurs propres ruines. La charrue a passé sur eux. »

Ici, Daniel s'est assimilé l'esprit de l'auteur français. La méditation tranquille aurait mieux convenu au génie du sonnettiste anglais que les plaintes langoureuses de l'amour. Nous

1. Ah ! Vois, toi qui aimes à voir les belles choses, vois dans la fleur qui pousse l'image de ta journée. Ah ! vois la rose vierge, comment elle se montre exquise, modeste et craintive ; elle semble d'autant plus belle qu'elle se montre moins. Regarde ! Vois bientôt comment plus hardie, plus libre elle déploie largement son sein nu. Vois bientôt comment elle se fane et meurt. Ainsi passent, en l'espace d'un jour, la feuille, le bourgeon et la fleur de la vie mortelle ; ni ne fleurit plus après son premier déclin, celle qu'on cherchait naguère pour orner le lit et le boudoir de mainte dame et de maint amant. Cueillez donc la rose pendant que c'est encore le printemps, car bientôt vient la vieillesse qui défleurira sa gloire. Cueillez la rose d'amour tandis qu'il en est temps, tandis qu'aimant tu peux être aimé, tous deux également criminels.

pouvons nous en rendre compte sans peine dans un de ses meilleurs poèmes, l'Invocation au sommeil qui est cité dans toutes les anthologies.

Care-charmer Sleep ! Son of the sable Night !
 Brother to Death ! In silent darkness, born !
 Relieve my anguish, and restore the light !
 With dark forgetting of my cares, return !
 And let the day be time enough to mourn
 The shipwreck of my ill adventured youth !
 Let waking eyes suffice to wail their scorn,
 Without the torment of the night's untruth !
 Cease, Dreams ! th'imag'ry of our day desires !
 To model forth the passions of the morrow !
 Never let rising sun approve you liars !
 To add more grief to aggravate my sorrow.
 Still let me sleep ! embracing clouds in vain ;
 And never wake to feel day's disdain 1.

Ici, il est d'usage de faire observer la banalité du thème. Nous l'avons déjà rencontré chez Sidney, et Lee² consacre une page à indiquer ses sources, et à attirer l'attention sur l'épithète « care-charmer » qui, dit-il, rend « le chasse-soin conventionnel que les sonnettistes français appliquent habituellement au sommeil ». La dernière affirmation nous paraît très exagérée, car il n'est pas d'usage de rencontrer « chasse-soin » chez tous les sonnettistes français. La pensée que le sommeil chasse le souci est aussi vieille qu'Homère, comme le fait remarquer Lee lui-même. L'expression « care-charmer » est en grande partie de l'invention de Daniel³. En fait, le sonnet entier pour lequel on a trouvé d'intéressants poèmes analogues en italien, représente sans doute l'essai que fait le chantre de Delia pour rendre en un anglais harmonieux des idées très anciennes qu'il avait rencontrées chez des poètes

1. « Sommeil, qui charme les soucis, fils de la noire Nuit, frère de la Mort, né dans les ténèbres silencieuses, soulage ma peine, et ramène la lumière, reviens et plonge mes soucis dans un obscur oubli. Que la journée soit assez longue pour plaindre le naufrage de ma jeunesse infortunée, que les yeux qui veillent suffisent pour lamenter le dédain sans ajouter le tourment du mensonge de la nuit. Cessez, songes, — images des désirs de la journée, — de représenter les passions de demain ; que le soleil levant ne prouve jamais que vous mentez pour ajouter un plus gros chagrin, qui aggrave ma douleur. Laissez-moi toujours dormir, embrasser en vain les nues, et ne me réveiller jamais pour éprouver le dédain du jour. »

2. *Eliz. Sonnets*, Introduction, p. LVIII.

3. Il dit « charme-soucis » plutôt que « chasse-soucis ».

étrangers, mais ce sonnet appartient à cette sorte d'imitation admirable, préconisée pendant la Renaissance, qui recommandait de changer « en sang et en nourriture » les aliments ramassés partout.

L'influence de quelques autres poètes se marque dans un ou deux sonnets de *Delia*. Les poèmes de Guarini que Daniel a imités lui furent probablement communiqués au moment de sa visite en Italie, car ils n'ont été publiés qu'en 1598¹. Quant à Pétrarque, le sonnet qui commence, « Happy in sleep, waking content to languish », emprunte son début, « Beato in sogno e di languir contento », et plus loin un vers au chantre de Laure, mais pour le reste Daniel se fie à son invention. La phrase expressive, « the Hydra of my cares » ne paraît pas dans l'italien.

La versification des sonnets de Daniel est très importante, car ce poète est le premier sonnettiste de haut rang avant Shakespeare à employer la forme de Surrey. Tous ses sonnets, à l'exception de cinq, ont cette forme. Pour les autres, il est intéressant de noter que l'auteur de *Delia* a écrit deux sonnets « spensériens », XXX et LI, qui ont la formule suivante: *abab, bcbc, cdcd, ee*, et deux sonnets italiens. Les chevilles sont rares, mais il y a un certain nombre d'irrégularités dans la rime, qui sont difficilement excusables. Daniel, comme Shakespeare du reste, fait rimer « spoken » avec « open » : ailleurs « overruleth » avec « excludeth » et « breath » et « earth »². Nombreux sont les cas où, pour trouver le nombre de syllabes nécessaires dans un vers, le poète retranche la fin des mots. L'usage ne saurait autoriser « sh'hath », ni même peut-être « m'infant ». D'autres apocopes, « th'imagery », « th'attempt », « t'eternize » sont moins dures.

Si nous considérons l'ensemble des sonnets, nous nous apercevons de la diversité des méthodes suivies par le poète. Parfois, il se contente de traduire d'assez près un seul auteur, parfois il semble interroger plusieurs modèles, parvenant toujours à produire à son tour un sonnet essentiellement anglais.

1. Voir l'article de Kastner, *Modern Language Review*, VII, sur les sources italiennes de Daniel.

2. L'édition de Lee a trop modernisé quelquefois. Daniel écrit « hyacinth » et non « nyacinth » pour rimer avec « flint ».

3. Voir l'édition de Grosart, Introduction.

Voir aussi du Bellay, *Regrets*, 91. Voir notre chap. sur Sidney, p. 582.

Comme nous avons déjà vu, l'amour est un thème qui ne convient pas tout à fait au génie de Daniel. Il n'est ni ardent, ni passionné, conservant un ton élégiaque partout dans son canzoniere. Il est trop timide et certainement trop critique pour avoir des envolées lyriques. Daniel est plus heureux lorsqu'il exprime des pensées générales. Celles-ci, quoique banales, sont justes et pleines de bon sens. La tournure élégante de la phrase suffit pour racheter leur manque d'originalité.

Les images employées par Daniel ne sont pas remarquables. La dame est plus dure que la glace et le silex : les vers du poète reflèteront mieux que le miroir la beauté de la maîtresse. L'amant fait un voyage désastreux guidé par Amour. Il ressemble à Actéon, et la dame à Diane. Ailleurs, il est comme un luth touché par une main inhabile. « La musique devrait être magnifique », dit-il, « mais on n'entend que des lamentations, dans un style dur et désagréable ».

Pourtant, si le poète parle de son « harsh style » et de son « untunable Muse », l'importance des sonnets de Daniel réside dans le style. La remarque de Coleridge que le style de Daniel est très moderne reste vraie de nos jours. La saveur particulièrement élisabéthaine, avec ce qu'elle comporte de bizarrerie, lui fait défaut. En effet, il semble plus jeune que Shakespeare, et il n'est pas archaïsant comme Spenser. « Que d'autres », dit l'amant de Delia, « chantent les chevaliers et les paladins avec des accents frustes et des mots archaïques, moi, je te chanterai... » Et il chante sa Délie dans une langue pure, élégante et polie. Daniel est un véritable *verborum artifex* ; il est très consciencieux, et malheureusement le travail se fait sentir parfois chez lui. Certains vers ne sont pas dénués de rhétorique :

Read in my face, a volume of despairs !
The wailing Iliads of my tragic woe ;

Expressions sonores, mais un peu trop enflées pour toucher le cœur.

L'emploi d'épithètes composées montre une recherche louable d'ornements, et comme ailleurs l'influence de Sidney s'y manifeste. Certaines de ces expressions sont très belles. On se rappelle « care-charmer », mais il y en a d'autres. « Laugh-

ter-loving » (Venus) convient au génie de la langue, traduisant le φιλομειδής d'Homère mieux que la « nymphe aime-ris » de Ronsard ¹. Malheureusement, Daniel ne réussit pas toujours si bien. Il « extravague » beaucoup moins que Sylvester, sans doute, mais « hunger-starven », « vulture-gnawen » et « Muse-foe » ont besoin d'indulgence.

La composition des sonnets est bonne. La méthode de Daniel diffère de celle de Sidney, les poèmes du dernier étant écrits d'un seul jet, et possédant en général une unité indestructible. Ceux de Daniel sont construits par étages pour ainsi dire. On peut détacher de très beaux vers, qui n'ont pas de rapports très marqués avec le reste du poème. L'exemple le plus frappant est sans doute le suivant :

O clear-eyed Rector of the holy hill !

Ailleurs, cependant, les meilleurs vers se rattachent aux autres :

A modest maid, decked with a blush of honour,
Whose feet do tread green paths of youth and love :

Still in the trace of my tormented thought,
My ceaseless cares must march on to my death.

When thou surcharged with burden of thy years,
Shalt bend thy wrinkles homeward to the earth.

My spotless love hovers with purest wings
About the temple of the proudest frame.

The star of my mishap imposed this pain.

Ces vers possèdent une beauté indéniable.

Ayant tant de qualités admirables et peu de bizarreries, les sonnets de Daniel ont été fort appréciés du vivant de l'auteur. Il ne serait pas malaisé de citer des pages de louanges ² : « La suave Muse raffinée », « la glorieuse Muse de Délie », « la belle langue », « les accents délicieux » de Daniel ont charmé maints contemporains, mais les sonnets écrits pour Delia ont un intérêt tout particulier pour la postérité qui voit en eux une des influences qui contribuèrent à la formation des sonnets de Shakespeare.

1. *Amours*, II, 23.

2. Voir l'édition de Grosart.

CHAPITRE IX

HENRY CONSTABLE

Diana.

La vie de Henry Constable se déroula au milieu de négociations politiques et de complots. Il reçut son éducation à Cambridge, mais se convertit au catholicisme et alla habiter Paris. Ce fut un homme très religieux et il laissa des sonnets « spirituels » avec quelques notes manuscrites qui révèlent une foi ardente. « Que je reste en prison ou que j'en sorte », écrit-il de la Tour de Londres, où il fut incarcéré, « j'ai appris à vivre seul avec Dieu ». Ses sonnets amoureux ne furent donc pas la préoccupation de sa vie, même de sa jeunesse. Lui-même les appelle des « poèmes vains » qu'il avait écrits pendant ses heures de loisir. Il est probable, en effet, comme il le dit lui-même, que ses sonnets furent simplement le fruit de ses loisirs.

Il y a quelque difficulté à savoir combien de sonnets il a écrits. La première édition de *Diana*, qui vit le jour en 1592, n'en contient que 23; la seconde, qui parut deux ans plus tard, est une édition « augmentée de divers quatorzains de personnages honorables et savants ». Quand les œuvres de Sidney furent publiées, en 1598, on constata que huit de ces divers quatorzains appartenaient en réalité à l'auteur d'*Astrophel et Stella*. On s'est naturellement douté que plusieurs poètes sont représentés dans la *Diana* de 1594, mais on n'a pu jusqu'à présent les dépister. Un petit nombre de poèmes authentiques de Constable furent divulgués dans l'*Apologie* de Sidney, et dans *England's Helicon*. Un bref recueil en manuscrit fut

découvert par Todd, et publié par Park en 1813¹, et enfin seize « sonnets spirituels », attribués à Constable et restés aussi manuscrits, furent publiés dans l'*Heliconia* de Park.

Un des éditeurs modernes de Constable, W. C. Hazlitt, n'a pas accepté la *Diana* de 1594; un autre, M. F. Crowe, s'appuyant sur le fait que l'arrangement des sonnets manuscrits en groupes de sept et l'arrangement de *Diana* en « décades »² montrent le même esprit ordonné, la regarde comme appartenant au même poète. On voudrait résoudre le problème en se rapportant au style et à la versification. Il est vrai que Constable affectionne surtout le sonnet italien, mais nous ne pouvons prouver qu'il n'écrivait pas quelquefois des sonnets anglais. Son style ne diffère pas d'une façon marquée de celui de la *Diana* de 1594, et si l'on peut hasarder une conjecture, il est bien probable que Constable est l'auteur de la plupart de ces sonnets, sinon de tous. Comme presque tous les poèmes de la première édition sont contenus dans la seconde, il est préférable de nous occuper de celle-ci. Le malheur ne sera pas grand si nous attribuons à Constable quelques sonnets que sa première édition avait peut-être inspirés à des auteurs inconnus ailleurs.

Quelques mots cependant sur les sonnets restés en portefeuille jusqu'au xix^e siècle, qui ne paraissent pas dans les éditions de *Diana*. La plupart de ces poèmes sont ou des sonnets religieux ou des sonnets adressés à des protecteurs. Il y a cependant quelques poèmes d'amour, qui décèlent les caractères que nous retrouverons dans la *Diana*, — concetti et thèmes empruntés directement aux étrangers. Le poète déclare qu'il chante plusieurs dames (ses poèmes pour ses protectrices sont pleins d'admiration), mais qu'il n'en aime qu'une seule. Et voici des thèmes bien connus. Le poète raconte son *inamoramento*, comment son cœur fut surpris. Il loue sa dame : elle est un phénix, un pélican aussi, puisqu'elle se repaît du sang de son amant. Il invite ses lecteurs à venir contempler la beauté de sa dame : il fait l'éloge de sa voix, de son talent sur le luth. Les sonnettistes du passé n'ont fait que prédire sa

1. Dans *Harleian Miscellany* (supplément).

2. *Diana* est le seul recueil de sonnets à avoir un arrangement pareil, mais cet arrangement peut être dû à l'éditeur. Il n'est pas probable que Constable ait inclu des sonnets appartenant à Sidney parmi les siens.

beauté¹ qui est si merveilleuse qu'elle provoque l'envie d'autres dames. La maîtresse est triste un jour, et le poète est alors doublement mélancolique pour elle et pour lui. Il espère qu'elle quittera sa cruauté, et se console en pensant que la variation est une loi de la nature. Parmi ces sonnets se trouve la déclaration de fidélité éternelle: malgré tous les malheurs, le poète ne cessera de louer sa belle. Voici un sujet cher aux sonnettistes italiens et français. « Ne vous étonnez pas, dit Constable, que je pleure et soupire beaucoup plus qu'auparavant. Où le feu est grand il y a abondance de fumée. Mon cœur ressemblait autrefois au bois vert, qu'on doit sécher avant de le faire brûler ». On trouve la même comparaison chez Séraphin, et d'autres Italiens, Maurice Scève et Ronsard. En Angleterre, Sidney, et plus tard Spenser ne répugnèrent pas à l'employer de nouveau².

Partout, on reconnaît des variations sur les thèmes pétrarquistes. Ces sonnets sont plus intéressants pour leur versification. Constable se montre ici le disciple de Sidney. Il est un des rares « italianisants » de l'époque. Ses sonnets prennent la forme *abba, abba, cdc, ede*, avec des tercets qui varient.

Quant à Diana, on a naturellement cherché à savoir qui fut cette dame, mais, comme presque toujours dans des recherches de ce genre, on n'a rien prouvé, on a réussi seulement à suggérer plusieurs noms: Lady Rich à qui un sonnet de *Diana* (I.10) est adressé, et Lady Arabella Stuart, qui est la destinataire de plusieurs des poèmes qui ne figurent pas dans la *Diana*. Le sonnet à Lady Rich ne nous renseigne pas beaucoup. Il dit tout simplement que le poète avait eu le bonheur de voir cette dame, et il la décrit, resplendissante de lys, de roses, d'or et d'étoiles. D'autres sonnets restés manuscrits et adressés à la même dame ne nous donnent pas plus de renseignements que celui-ci. Quant à Lady Arabella Stuart, elle attirera une certaine attention à cause de sa parenté avec Jacques VI d'Ecosse, et on trama des complots autour d'elle, mais les sonnets que Constable lui a envoyés ne contiennent que des louanges conventionnelles. Le poète parle de la « valeur

1. Thème repris par Shakespeare, LIX et CVI.

2. Voir Serafino (éd. 1548), f° 143, r°, Pétrarque, « Non fui mai tutte spente ». Scève, *Délie*, 334, Ronsard, *Hélène*, II, 1, Spenser, *Amoretti*, VI. Voir aussi notre chap. sur Sidney, p. 16.

personnelle » de la dame, dont « la personne céleste » est « au-dessus de la raison de ce monde ». Un autre sonnet la loue parce qu'elle fait la guerre à l'ignorance, et chérit l'érudition. C'est exactement le ton que l'on adopterait envers une protectrice. Ces sonnets ne nous permettent pas d'arriver à une conclusion définitive, et il vaut mieux laisser ces questions au biographe de Constable.

La *Diana* de 1594 ne reproduit pas exactement l'ordre de la première édition. « A calculation upon the birth of an Honourable Lady's Daughter » est relégué à la fin du volume, mais les deux premières « décades » de cette édition renferment vingt des sonnets qui avaient paru en 1592. Nous avons ainsi, au début, un arrangement à peu près pareil. Les deux premières dizaines de sonnets retiendront notre attention d'abord, puisqu'ils ont été les premiers à paraître.

Le poète débute en disant qu'il ne demande pas de faveur personnelle, mais il soupire humblement en vers afin de gagner la pitié de sa dame. Qu'elle ne blâme pas son cœur d'être monté trop haut: les yeux de la belle ressemblent au soleil qui attire les vapeurs de la terre: donc ils attirent son cœur. Dans le sonnet suivant, c'est son amour qui voudrait monter, ailé d'espoir et de désir. Mais un ami du poète s'inquiète pour lui: il est impossible, dit l'ami, de fléchir le cœur de la belle. Le poète invoque la divinité de sa dame: qu'elle se révèle véritablement divine en faisant des impossibilités, c'est-à-dire en se laissant aimer. Le sonnet suivant contient un de ces jeux savants où le poète jongle avec les mots, opposant son œil à celui de sa dame, et le tout est mêlé d'une histoire de portrait peint sur le cœur du poète. Le poème qui suit continue dans la même veine: son œil a commis les sept péchés mortels. Le poète ne doit-il pas être accusé de flatterie quand il compare sa dame avec le soleil? Non, c'est le soleil qu'il flatte par la comparaison, et non sa maîtresse. Il souffre tant de ne pas être récompensé de son amour! Si la dame voulait seulement lui ordonner d'aimer sans espoir, comme il serait content! Les fleurs sont jalouses de sa maîtresse, elles lui doivent toutes leurs couleurs. Le dernier sonnet de cette « décade » chante les louanges de Lady Rich avec l'inévitable jeu de mots sur son nom.

Le premier sonnet de la deuxième « décade » assure Diane

et le lecteur que si le poète raconte sa douleur, la beauté de la dame y gagne. Chaque fois qu'il proteste: « Personne n'aime comme moi », il faut interpréter « Personne n'est aussi belle que Diane ». Lorsque Cupidon décoche ses flèches au cœur du poète, c'est qu'en réalité il voudrait atteindre la dame, dont le portrait est peint sur le cœur de l'amant. La nuit sépare le poète de son soleil (sa dame), mais malheureusement il continue à sentir la chaleur de ses rayons. Il la supplie, puisqu'elle est pleine de grâce, de lui accorder un peu de cette grâce. Raison, Fortune, Amour, Désir et Espoir figurent dans le sonnet suivant, où les yeux du poète sont condamnés à se noyer dans les larmes puisque son cœur fut brûlé. La dame qui possède des trésors de beauté ne veut rien donner par charité. Amour vient mendier, voit deux cerises et voudrait les manger: il faut qu'elle lui pardonne, c'est le fils d'une déesse. Le poète est pris par les cheveux de la dame comme l'oiseau par les rets. Dans le sonnet suivant, la main de la dame qui décoche des traits dans le cœur du poète est adorée comme une relique. La « décade » se termine par un sonnet où le poète supplie sa maîtresse de ne pas le quitter à la tombée de la nuit. Il a besoin de la voir continuellement pour décrire sa beauté.

Les recherches de Maiberger, Lee et Kastner ont fait voir que Desportes a inspiré certains sonnets du recueil de 1594, mais leur liste d'emprunts n'est pas complète. Nous avons pu corriger quelques erreurs et indiquer certaines traductions et imitations qui avaient échappé à ces chercheurs.

L'emprise de l'abbé de Tiron sur Constable se manifeste dans les deux premières divisions de *Diana*. Le sonnet IX de la deuxième « décade » est calqué sur un sonnet des *Divers Amours* XVIII¹. Nous citerons les deux sonnets à titre d'exemple:

Sweet hand ! the sweet but cruel bow thou art !
 From whence at me five ivory arrows fly ;
 So with five wounds at once I wounded lie,
 Bearing my breast the print of every dart.
 Saint Francis had the like ; yet felt no smart,

1. Il ne vient pas du sonnet indiqué par Kastner dans ses articles de la *Modern Language Review*, III.

Pour les sources de *Diana*, voir l'Appendice, p: 314.

Where I in living torments never die,
 His wounds were in his hands and feet ; where I
 All these five helpless wounds feel in my heart.
 Now, as Saint Francis, if a Saint am I,
 The bow that shot these shafts a relic is.
 I mean the hand, which is the reason why
 So many for devotion thee would kiss :
 And some thy glove kiss, as a thing divine :
 This arrows' quiver, and this relic's shrine 1.

Je la doy haïr cette main ennemie,
 Qui décocha sur moy tant de traits rigoureux,
 Et du sang de ma playe, encor tout chaloureux,
 M'escrivit dans le cœur le nom de Parthenie.

Toutesfois je l'adore, et la peine infinie
 N'en scauroit retirer mon œil trop desireux ;
 Peussé-je luy donner cent baisers amoureux
 Pour vanger mon outrage et la rendre punie !

Ce bel amas de neige, excessif en froideur,
 Pourroit en le pressant rafraîchir mon ardeur,
 Si le secours d'un mal se prend de son contraire.

Mais, puisqu'un si grand prix à ma foy n'est promis,
 Au moins baisons son gand. Il est toujours permis
 De baiser le dessus d'un sacré reliquaire.

Constable a pris modèle sur Desportes, mais il s'écarte de lui dès le second quatrain pour introduire Saint François. Il s'est souvenu de quelque tableau qu'il a vu, ou peut-être, comme le suppose Lee², avons-nous ici une réminiscence de Melin de Saint-Gelays. Pourtant Constable, qui était fort pieux, était capable d'imaginer cette comparaison tout seul. En tout cas, elle vient ajouter une note d'indépendance à l'imitation.

Nous pourrions multiplier les rapprochements entre Constable et Desportes. Evidemment, le sonnettiste anglais se délecte à lire les concetti français: ils peuplent sa mémoire et

1. Main suave ! tu es l'arc suave mais cruel, d'où cinq flèches d'ivoire sont décochées sur moi. Ainsi je suis blessé de cinq blessures à la fois, portant dans ma poitrine la marque de chaque flèche. Saint François avait pareilles blessures, pourtant n'éprouva aucune douleur, tandis que moi, je ne meurs jamais au milieu de mes vifs tourments. Il avait ses blessures aux mains et aux pieds, alors que moi, je sens dans mon cœur ces cinq blessures irrémédiables. Or, si je suis un saint comme Saint François, l'arc qui décocha ces traits est une relique, je veux dire la main; voilà pourquoi tant de gens voudraient te baiser pour exprimer leur dévotion. Et d'aucuns baisent ton gant, comme chose sacrée, le carquois de ces flèches, et la chasse de cette relique.

2. *Op. cit.* Introduction, p. LXIII.

viennent l'inspirer parfois d'une façon moins évidente que dans le sonnet déjà cité. L'idée générale et la pointe finale du sonnet II de la deuxième « décade » sont puisés dans un autre sonnet de Desportes (*Hippolyte*, XXIII). Voici les deux poèmes :

It may be, Love my death doth not pretend,
 Although he shoots at me : but thinks it fit
 Thus to bewitch thee for my benefit !
 Causing thy will to my wish to condescend.
 For witches, which some murder do intend,
 Do make a picture, and do shoot at it ;
 And in that part where they the picture hit,
 The party's self doth languish to his end.
 So Love, too weak by force thy heart to taint,
 Within my heart thy heavenly shape doth paint ;
 Suffering therein his arrows to abide,
 Only to th'end he might, by witches' art,
 Within my heart, pierce through thy picture's side ;
 And through thy picture's side, might wound thy heart 1.

Las ! que puis-je avoir fait, ô moy, pauvre insensé !
 Qu'Amour de plus en plus mes douleurs renouvelle,
 Et qu'il croisse en rigueur plus je luy suis fidelle,
 Sans que de mes travaux il soit jamais lassé ?
 J'en sçay bien la raison, c'est qu'il est courroucé
 De trouver contre luy ma dame si rebelle ;
 Et, n'estant assez fort pour s'adresser à elle,
 Se décharge sur moy, qui n'ay point offensé.
 Il croit qu'il ne sçauroit plus d'outrage luy faire,
 Que de nuire à celui qui l'adore et revere,
 Et qui se plaist pour elle à mourir en langueur ;
 Ou c'est qu'en la voyant dedans moy si bien peinte,
 Il tire incessamment pour lui donner atteinte ;
 Mais ses traits rigoureux donnent tout à mon cœur.

1. Il se peut qu'Amour ne vise pas à ma mort, quoiqu'il me lance des flèches, mais il le juge convenable de t'ensorceler pour mon bien, faisant plier ta volonté à mon désir. Car les sorcières, qui veulent faire un assassinat, font une peinture et y lancent une flèche. C'est à l'endroit (de la personne elle-même) qui correspond à l'endroit touché dans la peinture que commence la langueur qui doit emporter la personne. Ainsi, Amour trop faible pour toucher de force ton cœur peint ta forme céleste dans mon cœur ; permettant à ses flèches d'y rester, dans le seul but de pouvoir par l'art des sorcières percer ton tableau qui se trouve dans mon cœur, et de pouvoir ainsi blesser ton cœur à travers ton tableau.

(Ici nous suivons le texte de Hazlitt dans les vers 3 et 14, « my » et « thy ».)

Résumons brièvement les autres résultats de notre travail sur les deux premières « décades ». Le deuxième sonnet (première décade) exprime cette idée courante au xvi^e siècle, que les vapeurs de la terre aspirées par le soleil créent des étoiles et des comètes dans le ciel. Quoique le sonnet anglais ne soit pas directement pris dans Desportes, il est probable que la pensée générale vient de vers comme ceux-ci :

Tous les astres divins qui dans le ciel ont place
Sont nourris des vapeurs de ceste terre basse ¹.

Le sujet du sonnet III pourra être comparé avec un autre poème de Desportes; ici même thème, mais aucun plagiat ². Le thème du sonnet VI, les sept péchés mortels, revient chez Barnes ³, comme nous l'avons vu, tandis que le sonnet IX représente une variation d'un autre sujet favori, la comparaison des beautés de la maîtresse aux fleurs.

Le sonnet III (deuxième décade) finit par une pointe qui se retrouve chez le sonnettiste italien Angelo di Costanzo ⁴ :

I feel my sun's heat, though his light I miss,
Io sento il caldo, e non veggio la luce ⁵,

Les deux poètes parlent de « leur soleil »; mais Constable ne paraît avoir pris à Costanzo que sa conclusion épigrammatique. Dans le sonnet V, Constable semble revenir à Desportes ⁶. Les deux sonnets suivants VI et VII nous présentent le jeune Cupidon nu et aveugle en train de jouer des tours malicieux. Le début du sonnet X a quelque affinité avec le commencement d'un poème de Costanzo ⁷, mais Constable se fie à sa propre invention pour la conclusion. On peut se figurer que le sonnettiste anglais, en feuilletant un recueil ita-

1. *Complainte*, p. 49 (éd. Michiels).

2. *Cléonice*, II.

3. *Parthenophil et Parthenophe*, XCVII.

4. Sonnet XXXV, imité aussi par Desportes, mais l'anglais est plus près de l'italien.

5. « Je sens la chaleur et je ne vois pas la lumière. »

6. Comparer avec *Diane*, II, XLVII.

7. *Fiori delle Rime*, f° 20, r°.

lien, a été frappé par le premier vers du poème et a voulu le reproduire :

Fair Sun ! if you would have me praise your light,
S'amate, almo mio sol, ch'io canti, o scriva
L'alte bellezze, onde'l ciel volse ornarvi 1,

Ainsi on constate que ces deux « décades » sont sous la dépendance immédiate des Français et des Italiens, et particulièrement de Desportes. Deux ou trois sonnets ont des sources précises, où l'on ne peut pas se tromper, mais la traduction est rarement continue, et l'on pourra dire qu'en général Constable cherche chez Desportes une matière qu'il pourra reproduire ou développer à sa guise.

Les sonnets des « décades » suivantes, tout en continuant à moduler les plaintes de l'amour incompris, non payé de retour, affectionnent parfois des thèmes tirés des « faits curieux » qui furent utilisés notamment par Lyly, et qui allaient l'être aussi par Spenser dans les *Amoretti* 2. L'espoir avec le temps se change en désespoir de même que l'hyène à l'arrivée de la vieillesse change de sexe ! Le tombeau de César, où le sculpteur avait ciselé les trois Grâces, fut beaucoup admiré 3, mais la dame surpasse le tombeau parce qu'elle est aussi belle que les Grâces et de plus elle est vivante ! Elle ressemble au cercueil de Mahomet suspendu miraculeusement dans son temple et offert à l'adoration des fidèles. Ailleurs, le poète ordonne à sa dame d'aller chercher « l'honneur royal » qui lui est dû, c'est-à-dire de régner sur la cinquième monarchie.

Voilà pour les thèmes les plus extraordinaires. Diana, comme toutes les héroïnes pétrarquistes, est blonde, chaste et froide. Elle est bien au-dessus du poète, qui, comme Drayton et Daniel, a été très audacieux de la regarder. Elle est si belle que le monde entier admire sa beauté : c'est la merveille de l'époque. C'est une Grâce, une Muse, une déesse. Elle a des dons et des qualités comparables à ceux des dieux et des

1. « Si vous voulez, mon gracieux soleil, que je chante ou que je décrive les hautes beautés dont le ciel vous a orné... »

2. Pour Lyly, voir la thèse de M. Feuillerat. Il donne une liste des recueils de faits merveilleux.

3. Il est difficile de savoir de quel tombeau il s'agit. L'allusion à Mahomet est connue. Pour la cinquième monarchie, voir le prophète Daniel, chap. VII.

déesse, et quand le poète voit ses yeux, il pense contempler Dieu lui-même. Comme toutes les maîtresses, cependant, elle est cruelle et elle tue peu à peu son amant. Lui souhaite d'être massacré d'un seul coup, car il pense comme Pétrarque, Desportes et Sidney que « le tyran est bénin qui meurtrit promptement ». Il ne peut pas s'empêcher cependant d'invoquer son nom. Il maudit ses yeux de l'avoir regardée, son cœur de ne pas avoir caché sa joie et sa langue d'avoir bavardé. Il se compare au jeune Athénien qui mourut pour l'amour d'un tableau représentant Fortune. Comme les autres amoureux, il demande à Diana d'avoir pitié de lui, mais elle est inébranlable. Il ne désespère pas, mais s'encourage à persévérer. Le dernier sonnet raconte comment le poète, qui a jadis soupiré en vers, se contentera désormais de décrire sa passion à lui-même, à son propre cœur. Il implore tous ceux qui ont éprouvé les flammes d'amour de pardonner sa « folie passée ».

Quant aux sources, les chercheurs que nous avons déjà mentionnés ont indiqué que quatre sonnets, V. II ; VI.VIII ; VI.X et VI.II, sont imités plus ou moins directement de Desportes¹. Nous pouvons ajouter un autre sonnet à cette liste. C'est le sonnet X de la sixième « décade », qui est traduit des *Divers Amours*, XX.

Le début du sonnet IX (troisième décade) :

Woe to mine eyes ! the organs of my ill,

a été également suggéré par l'abbé de Tiron :

Que maudits soient mes yeux, si prongs à mon dommage².

Il n'y a que le début qui soit semblable et encore une fois nous pouvons soupçonner que le sonnettiste anglais a été frappé par un commencement saisissant³.

Il ne paraît y avoir qu'une seule imitation de Ronsard chez Constable, l'appel à la nature (V.IV)⁴. Il est vrai que le thème est très banal, mais les expressions anglaises rappellent le Vendômois.

1. *Diane*, I. XXVIII, I. XLVII, I. XXVI, I. XXIX, Comparer aussi *Diâne* I, III avec le dernier sonnet du recueil.

2. *Diane*, II. XLVII.

3. Nous avons déjà vu que Constable utilise ailleurs le même sonnet (II, V).

4. *Sonnets pour Hélène*, II. LXXVI, noté par Maiberger.

M. Kastner a indiqué une imitation italienne. Le sonnet X (cinquième décade) est tiré d'un poème de Costanzo, qui commence « Dal foco che dal ciel Prometeo tolse ». Nous pouvons ajouter que la pointe finale du premier sonnet (décade VI) :

Mine be the torment, but the guilt be thine.

exprime une idée épigrammatique très aimée de tous les disciples de Pétrarque. Voici le poète florentin :

Vostro, Donna, il peccato, e mio sia'l danno,

Samuel Daniel avait déjà dit dans un sonnet publié à la suite d'*Astrophel et Stella* :

The fault is hers, though mine the most hurt be.

Il serait facile de donner d'autres exemples de la même pointe.

Voilà toutes les imitations qu'on a surprises dans ce canzoniere. Elles ne sont pas nombreuses, et pourtant le recueil ne donne pas l'impression d'une forte personnalité, qui secoue le joug de la dépendance. Les sonnets à Diana sont simplement des variations sur les thèmes habituels. Il faut ajouter que lorsque Constable a un modèle précis, il ne le suit pas de très près; il n'est pas embarrassé pour trouver des mots pour exprimer ses idées.

La versification de *Diana* est intéressante, parce qu'elle montre clairement les deux tendances du sonnet à cette époque. A peu près la moitié des poèmes, exactement 26 sur 68 ¹, ont la forme *abba, abba, cdcd, ee*. C'est-à-dire que l'influence de Sidney domine. Vingt-cinq sonnets ont la forme employée par Surrey et Daniel, *abab, cdcd, efef, gg*. Les autres sonnets ont des combinaisons de rimes variées. Certaines sont dues (V.X et VII.IV) peut-être au manque de facilité du sonnettiste. Cinq sonnets ont les rimes disposées ainsi: *abba, abba, cdc, ede*, quatre *abba, abba, cdd, cee*, deux *abba, abba, ccd, ede*. La forme de quinze vers employée par Barnes (*abab, cdcd, efef, gg*) se rencontre dans deux sonnets (VII.VI et VII.VII), tandis que le type du sonnet dont Spenser se sert dans les *Amoretti*, se retrouve dans un poème, III.IX. Rien ne montre mieux que la versification de *Diana* que les poètes anglais n'avaient pas

1. *Diana* contient 76 sonnets, mais nous laissons de côté les huit attribués à Sidney.

de préférence dans la disposition de leurs rimes. Ils cherchaient encore leur voie, et il fallait que le génie de Shakespeare vînt donner la consécration officielle au sonnet anglais pour qu'il eût une existence bien personnelle.

Si l'on cherche à analyser le style de *Diana*, on est d'abord frappé par son caractère conventionnel. Tous les procédés favoris du pétrarquisme sont utilisés, antithèses, jeux de mots, répétitions et concetti; ce style ne paraît avoir aucun caractère individuel. Les jeux de mots ne sont pas fréquents, mais on en note un ou deux qui étaient devenus en quelque sorte classiques par l'emploi qu'en avait fait Sidney. *Diana* contient un sonnet qui joue sur le nom de Rich, un autre qui use du mot « sweet » selon la méthode courante.

Les antithèses de toute espèce font les délices de l'auteur de *Diana*:

The death I suffer is the life I have,

(IV. VI).

Ici les propositions sont symétriques. Dans l'exemple suivant, le mot qui est le complément de la première phrase devient le sujet de la seconde, et le sujet de la première est le complément de la seconde:

The voice is made the ear for to rejoice :
And your ear giveth pleasure to my voice,

(I. I.)

C'est un procédé favori de l'auteur:

O that my heart might still contain that fire !
Or that the fire would always light my heart.

(VI. VI.)

Il règne parfois dans les propositions symétriques une double allitération:

Needs must I leave, and yet needs must I love !
In vain my wit doth tell in verse my woe :
Despair in me, disdain in thee, doth show
How by my wit I do my folly prove.

(IV. I.)

Même Euphues aurait pu louer sans honte ce quatrain!

La répétition des mêmes mots à de courts intervalles souligne l'antithèse :

Thine eye the glass where I behold my heart :
 Mine eye, the window through the which thine eye
 May see my heart ;

(I. V.)

Lady ! in beauty and in favour rare,
 Of favour, not of due, I favour crave,
 Nature to thee beauty and favour gave ;

(II. IV.)

Mais c'étaient les concetti qui impressionnaient les contemporains de Constable. Il est vrai que nous ne pouvons pas attacher beaucoup d'importance à de vagues louanges comme « sweet conceited », d'autant plus qu'elles furent accordées à des styles aussi différents que ceux de Constable et de Spenser. On pourrait dire qu'à un moment ou un autre, tous les sonnets élisabéthains furent affublés de ces deux épithètes. Pourtant, il n'est pas inutile d'examiner un peu ces concetti. D'abord, ils appartiennent à des types très variés. Il y a d'un côté des métaphores et des comparaisons très recherchées, de l'autre des raisonnements logiques ou paradoxaux. Le cœur du poète plein d'amour ressemble à un navire trop chargé. Mais lorsque la cargaison est trop lourde, on la jette à la mer. Le poète ne veut pas se débarrasser de son amour, donc son cœur se noie (IV.III). Ce raisonnement logique à propos d'une matière imaginaire est tout à fait caractéristique.

Voici un exemple auquel nous avons déjà fait allusion. « Mon ami, dit le poète à Diane, me déclare qu'il est impossible de gagner votre faveur. Or, vous êtes une déesse, et les déesses font des choses impossibles : que ce ne soit alors impossible pour moi de vous gagner » (I.IV). Mais la perle de tous est le raisonnement paradoxal que voici : « Toute la souffrance qui me vient de vous m'est une joie ; or, c'est un signe de sagesse que de chercher la joie. Vous devriez alors m'ordonner d'aimer sans espoir, et votre ordre m'apportera cette souffrance qui égale joie » (I.VIII).

On se souviendra aussi des personnifications de *Diana*. On n'aura pas tort, je crois, de voir dans ces petits drames où figurent Raison, Amour et Espoir, outre l'influence générale de Desportes, un des résultats d'une lecture d'*Astrophel et*

Stella. Constable n'atteint pas la perfection de Sidney dans ce genre de sonnet dramatique; néanmoins, il en produit quelques spécimens charmants ¹.

Diana n'est pas un des grands canzonieri élisabéthains. On peut le classer avec les recueils de Daniel et de Lodge, qui contiennent aussi des traductions littérales de Desportes. Daniel a le souci de la clarté comme Constable, mais il atteint parfois des hauteurs de véritable poésie inconnues à l'auteur de *Diana*. Les vers de Lodge, même quand ce ne sont que des traductions, ont une très grande beauté lyrique qu'on ne trouve pas chez Constable. Celui-ci a beaucoup de goût pour la poésie, et il n'est ni grossier, ni fade comme Barnes l'est parfois. Il fait penser à Barnes pourtant par l'emploi d'étranges images, mais celles de *Diana* sont moins curieuses, et ce recueil surpasse *Parthenophil* pour la technique. La clarté est une des qualités les plus importantes du style de Constable lui-même. Comme nous avons vu, il se sert de raisonnements logiques pour expliquer sa passion, tout en employant les métaphores et les comparaisons les plus extraordinaires. Barnes, on se le rappelle, n'ignore pas les appels du démon. Les idées viennent s'entasser les unes sur les autres, sans faire suite. Par contre, Constable suit une marche rectiligne :

Thine eye a fire, and so draws up my love ;
My love a fire, and so ascends above.

La syntaxe est moins heurtée que chez Barnes. Les deux sonnettistes utilisent la mythologie ancienne, mais les sonnets de *Diana* en contiennent très peu. Les mythes ne sont pas absents du recueil, mais Narcisse, Prométhée et Icare sont certainement à la portée de tous les lecteurs. D'ailleurs, le poète prend soin d'expliquer les allusions, conduisant ainsi le lecteur pas à pas.

En somme, ce recueil moins intéressant qu'*Astrophel et Stella* ou *Idea* occupe cependant une place au-dessus de *Parthenophil* et de *Licia* et vaut surtout par la technique et la clarté uniforme des vers.

1. Voir par exemple II. VII.

CHAPITRE X

MICHAEL DRAYTON

Idea.

En 1591, Michael Drayton, quittant le Warwick, comté de sa naissance, arrive à Londres et ne tarde pas à faire paraître une série d'élogues, intitulée *The Shepherd's Garland*. En 1594, il publie un recueil de sonnets, *Ideas Mirrour, Amours in Quatorzains*.

Quelle femme réelle se cache sous le nom d'*Idea*? On a beaucoup discuté à ce sujet. La question est résumée d'une excellente façon par M. Child¹, qui, suivant l'étude d'Elton, a groupé tous les passages nécessaires pour prouver que pendant les années 1595 à 1619, la dame fut probablement Anne Goodere, fille de Sir Henry Goodere, protecteur du poète. Il n'a pas été démontré catégoriquement que l'*Idea* de 1593 et 1594 soit la même femme, mais il est bien possible qu'elle le soit. Sans aucun doute, les premiers sonnets de Drayton contenus dans le *Miroir* pourraient tous s'adresser et s'adressent probablement à la même personne. La lecture de la dernière édition du recueil de Drayton (1619) ne laisse pas cette impression d'unité de ton. On a remarqué² que *Idea* 4 est adressé en premier lieu à la « Lady L. S. », et ne figure que plus tard parmi les sonnets à *Idea*. M. Legouis incline à penser que la part d'imagination dans le canzoniere est considérable: « On ne sait pas si son *Idea* représente une seule femme ou plusieurs, ou aucune, si le poète vole de belle en belle pendant les

1. *Cambridge History of English Literature* IV. Pour les sources d'*Idea*, voir Lee, *Op. cit.* Introduction, et O. Elton, *M. Drayton*.

2. Voir l'édition de Beeching.

vingt-cinq ans que parcourt sa série, ou seulement d'imagination en imagination » 1.

Drayton, selon sa propre confession 2, s'éprit de sa dame, vers 1591 et lui donna le nom « Idea » dans la *Shepherd's Garland*, dont l'églogue 5 contient ses louanges.

Ce nom « Idea » a été expliqué de diverses façons. Sir Sidney Lee y voit une imitation du titre employé par Claude de Pontoux, dont l'*Idée* fut publiée en 1579. Il est possible que Drayton ait vu cette série de sonnets et il est exact que le poète anglais emploie les mots « Amours » et « quatorzains » dans son titre. Rien cependant excepté le titre d'*Idea* ne suggère une connaissance du sonnettiste français, et les mots « Amours » et « quatorzains » sont d'un emploi courant en Angleterre à cette époque. M. Greg 3 verrait peut-être dans « Idea » le féminin de « Idæus », berger sur le mont Ida. Heureusement, Drayton lui-même explique son intention dans l'*Hymne to his Lady's birthplace*: « Idée, sous ce nom je cache celle qui est déifiée dans mon cœur; car ce que voit l'esprit de l'homme probe, ce ne sont que des images d'elle: elle, en la personne de qui sont venues les Vertus sous la forme d'une femme et ont pris son nom ». La pensée platonicienne de Drayton apparaît clairement dans ces vers. Dans la poésie contemporaine, il est souvent dit que l'aimée est la Vertu rendue visible 4 et si nous devons croire l'affirmation de notre sonnettiste faite en 1627 5, il voulait donner simplement à « Idea » le sens courant de « prototype ».

Ideas Mirrour contient 49 sonnets et deux poèmes de dix-huit vers. Ce sont essentiellement des effusions amoureuses. Le poème liminaire résume ainsi la série: « Comment commença l'amour, comment l'amour ne cessera jamais ». Il n'y a aucune évolution de sentiments dans la série. Ce sont des sonnets d'occasion qui n'ont pas de rapport entre eux, sauf celui du thème général, l'amour.

Comme dans tous les recueils pétrarquistes, la plupart des sonnets sont consacrés à la beauté de la dame, et aux souff-

1. *Histoire de la Littérature anglaise*, p. 304.

2. *Idea*, sonnet 9.

3. *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* (1906).

4. Voir notre chap. sur Sidney, et comparer *Astrophel et Stella*, XXV.

5. D'après M. Elton, *op. cit.*

frances du poète. Elle est la merveille du ciel, le miroir de la divinité (23), une Vestale (5), un phénix (6), une dixième Muse (8), la Beauté en personne (9). Elle surpasse les Sibylles (19). Toute la nature se réjouit en sa présence (25); le Temps devrait s'arrêter pour bien la regarder afin de pouvoir la décrire à la postérité (7). Toutes les plus belles choses de la terre sont moins belles que cette dame (48). Malheureusement, elle n'est pas toujours bienfaisante, car elle fait souffrir comme font les sirènes, le basilic et le crocodile (30).

Le poète, de son côté, doit toute son inspiration à sa maîtresse. D'autres invoqueront les Furies, le ciel, l'enfer, mais Drayton sa divine Idée (18). Il ne se soucie pas de ce que diront les critiques; son seul but est de faire comprendre sa passion à sa dame (28). C'est elle, son institutrice, qui lui a appris l'alphabet d'amour, et maintenant il pourra lire toute l'histoire de sa misère (11). Sans doute, il a été téméraire de viser si haut que cette dame (3 et 34). Elle le punit en le faisant beaucoup souffrir (14). Dans ses larmes, il contemple la belle image de son Idée qui s'y est imprimée, parce que les yeux du poète l'ont tant regardée. Il compare son cœur à la biche et sa dame à Diane (35). Il a assez souffert et il supplie Cupidon de vaincre sa maîtresse (15). Mais malgré tout ce qu'il supporte, sa passion est extraordinaire. Son amour est plus chaud que le feu, ses larmes sont si copieuses qu'elles augmentent d'une façon évidente les eaux de la terre, et ses soupirs renforcent l'air (27). Sa passion est éternelle, surpassant en durée les vers, les métaux, le diamant et ne ressemblant qu'à l'ombre, qui existera aussi longtemps que le soleil et les objets (21). Le canzoniere se termine par un sonnet d'envoi où le poète se montre satisfait si ses vers réussissent à faire couler une seule larme à sa dame.

Voici bien des thèmes tirés du fonds commun du pétrarquisme. Il n'est pas malaisé de repérer le sonnet exclamatif, — où le poète se pâme durant quatorze vers devant la splendeur des yeux de sa belle, — le sonnet « rapporté », le sonnet d'antithèse, la lutte entre Amour et Raison, la dispute entre le cœur et les yeux, le sonnet du navire et du voyage sur la mer du Tendre; les invocations à la nuit et au fleuve honorés par la proximité de l'aimée: l'allusion au soleil et aux maisons du zodiaque, que nous avons déjà rencontrée chez Barnes, et la

comparaison laborieuse de la poitrine du poète à une forge. Il y a aussi le sonnet des aiglons, il y a les images banales telles que le phénix, le basilic, Icare et Diane, et la dixième Muse. Drayton donne également une nouvelle variation sur l'alphabet d'amour, suivant les pas de Sidney et de Barnes, qui avaient déjà utilisé dans leurs sonnets des allusions grammaticales. Le chantre d'*Idea* n'est pas seul non plus à comparer sa dame à une Vestale, car les poètes « humanisants » de la Renaissance se servent de toutes sortes d'érudition dans leurs vers ¹.

Existe-t-il des sources précises pour tous ces sonnets ? Nous ne le croyons pas. Lee prétend que Claude de Pontoux a exercé une influence toute particulière sur Drayton. Il est difficile de l'admettre : aucune trace n'en existe dans le recueil. Pontoux avait une place très modeste dans la poésie française contemporaine, et quoiqu'il ne soit pas impossible que Drayton ait vu son canzoniere, il est plus probable que le sonnettiste anglais l'ignorait complètement. Les citations de Lee ne prouvent en rien la dette de Drayton, car les antithèses citées ² reviennent dans maint autre sonnet contemporain. De plus, nous ne pensons pas qu'on doive laisser entièrement de côté les déclarations de Drayton au sujet de son indépendance. Dans le sonnet liminaire, il s'écrit bien haut qu'il ne doit rien à personne : « Ces poèmes sont à moi. Je ne commets d'injustice envers personne, ni ne fais le commerce en dehors de cet heureux pays, ni ne vole à Desportes, ni à la plume de Pétrarque, — défaut trop fréquent ces derniers jours. Divin Sir Philip, je cite ton écrit, je ne filoute pas l'esprit d'autrui ».

Bien entendu, des poèmes analogues à ces sonnets se retrouvent nombreux. Nous en citerons quelques-uns à titre de curiosité ³, car ils n'ont pas de valeur particulière ; nous ne pouvons pas être sûrs de tenir la source véritable du sonnet de Drayton. Prenons le thème des nombres célestes (*Idea*, 18, *Ideas Mirrour*, 8). Drayton dit qu'il y a neuf rangs d'anges, neuf Muses et neuf preuses (Worthies), mais il prétend que sa dame a changé ces « neuf » en dix. C'est le même thème

1. Du Bellay s'est servi dans un poème amoureux en latin d'une comparaison tirée des Vestales, Collection Gruter, *Galli*, I, p. 442.

2. *Op. cit.* Introduction, p. xc.

3. Voir aussi l'Appendice, p. 317.

modifié que celui de la quatrième Grâce, qui remonte à l'*Anthologie grecque* (épig. amat. 70 et 95) : il se rencontre chez les sonnettistes italiens du xvr^e siècle. Antonio Minturno¹ raconte que sa dame, en se joignant aux neuf Muses, aux trois Grâces et aux six déesses, modifie les chiffres habituels. Berardino Rota² adopte le même compliment en parlant cette fois des Muses, des Grâces et du phénix. Notons en passant que le sonnet de Drayton provoqua la raillerie de Sir John Davies³, qui trouvait que cette poésie, le compliment de la « neuvième worthy » en particulier, manquait de finesse.

Le sonnet 18 d'*Ideas Mirrour*, qui oppose le style d'autres poètes à celui du sonnettiste, est un autre exemple d'une variation sur un thème connu.

« D'aucuns, lorsqu'ils racontent en vers leurs amours, brossent un tableau de flammes et d'éclairs dans leurs exordes : d'aucuns en appellent au ciel, d'autres invoquent l'enfer et font part de leurs douleurs aux Parques et aux Furies... Moi, je ne me soucie pas de Minerve ni d'Astrée ! Je ne fais qu'invoquer ma divine Idée ! »

On croit respirer l'atmosphère de Sidney, si ce n'est que celui-ci cite des traits plus précis du sonnet contemporain :

« Certains amants lorsqu'ils entretiennent leur Muse parlent d'espérances engendrées par la crainte, de je ne sais quels désirs... de mort vivante, chers coups, belles tempêtes, feu glacial... Moi, je parle de ce que je ressens et je pense présenter la carte de mon état lorsqu'une voix tremblante fait savoir que j'aime Stella. »

Du même genre est le sonnet LX de Barnes (*Parthenophil*), L de *Delia*, le sonnet IV (déc. VIII) de Constable⁴.

Inutile de continuer. Drayton n'a pas eu recours au plagiat. Nous n'avons relevé aucune traduction dans *Ideas Mirrour*, et il est fort probable, après toutes les recherches qui ont été faites par divers critiques, qu'il n'y en a pas. Nous venons de

1. *Rime Scelte* (1563), p. 224 :

Eran le Gratie tre care sorelle.....
Ma per favor de le migliori Stelle,
Perche dieci le Muse alme e dilette,
Le Gratie quattro e l'alte Dee sien sette,
Una in terra s'aggiunge a tutte quelle.

2. *Fiori*, f° 45, v°.

3. Epigramme, *In Decium*.

4. Comparer aussi l'Anacréontique, « Qu'il ne veut chanter que de s'amie ». Voir chap. sur Barnes, p. 74.

voir, cependant, que le recueil n'est pas remarquable par son originalité.

Quant au style, il est souvent lourd et ennuyeux. Il est plein de jeux enfantins comme les antithèses verbales et la répétition du même mot trois ou quatre fois dans le même vers ¹, — « mignardises » qui auraient fait les délices de Baïf s'il avait pu les voir et les comprendre. *Ideas Mirrour* révèle par l'intérêt qu'il porte aux futilités l'enthousiasme bouillonnant de la jeunesse, et Drayton devait dans la suite enlever de son édition définitive plus de la moitié de ces pièces. Un ou peut-être deux sonnets vraiment beaux, le 25 et le 38, où le poète parle avec cette simplicité directe qui le caractérise à ses meilleurs moments, et quelques vers isolés sont presque tout ce qui mérite de survivre de cette œuvre inégale. Le 25 évoque une image naturelle qui est fort gracieuse : « Le soleil rougissant se couchait glorieux... Aucun nuage ne parut, mais l'air fut cristallin, riant d'allégresse à ma toute belle ».

Le 38 a un style doux et uni :

« Si le dévouement chaste et pur de ma jeunesse, si la gloire de l'avril de mon printemps, amour vraie d'une sincérité nue et simple, mille vœux, mille soupirs et larmes »...

Pourquoi, dans ce premier recueil, Drayton est-il si souvent tombé dans la préciosité, et s'est-il si rarement haussé à ce niveau de simplicité ?

Si les idées du canzoniere sont banales, si le style est d'un goût douteux, la versification, par contre, est assez intéressante. On assiste aux efforts de Drayton pour trouver une forme du sonnet qui lui convienne. Il adopte d'abord celle-ci : *abba, cddc, effe, gg*, dans treize sonnets ; dans cinq autres, il s'essaye à des formes analogues, *abba, cddc, efef, gg*, par exemple. Mais c'est la forme de Daniel qui a déjà le plus de suffrages. Dans 31 sonnets des 49 d'*Ideas Mirrour*, nous rencontrons, souvent avec des défauts, la forme *abab, cdcd, efef, gg*. Le sonnettiste n'a pas en général la rime facile. Il se répète trop souvent, revenant fréquemment dans son distique final

1. Ces répétitions se rapprochent du style « mignard » de quelques poètes secondaires de la Pléiade.

Voir sonnet 36 :

Sweete, sleepe so arm'd with Beauties arrowes darting,
Sleepe in thy Beauty, Beauty in sleepe appeareth;

sur une rime des quatrains ¹. Remarquons sa prédilection pour le « closing couplet ». Ainsi, Drayton avec Daniel aide à établir l'usage de cette forme qui devait être illustrée plus tard par Shakespeare.

Drayton donna cinq éditions successives de ses sonnets, 1594, 1599, 1602, 1603 et 1619 ². Il enleva chaque fois quelques pièces et en ajouta d'autres, si bien que l'édition définitive de 1619 ne contient qu'une vingtaine des sonnets qui avaient paru pour la première fois en 1594. Dans la dernière édition, une dizaine environ sont tout à fait nouveaux. Les sonnets qui ne font qu'une brève apparition dans les éditions de 1599, 1602 et 1603, sont peu nombreux et n'ont rien de très remarquable.

Il sera sans inconvénient sérieux de mettre sur un même plan tous les sonnets de l'édition de 1619. Le recueil s'appelle maintenant « *Idea in 63 sonnets* », et il est introduit par un sonnet que Drayton répète depuis 1599, où il avertit le lecteur de ne pas chercher la passion dans ses poèmes :

« Celui qui cherche la passion dans ces amours, que, sans regarder plus loin, il les mette de côté... Mes vers sont l'image fidèle de mon esprit, toujours en mouvement, toujours désireux de changer, et comme je suis ainsi porté à la variété, ainsi je cours gaiement à travers tous les sentiments ! »

Ce sonnet semble indiquer simplement que le sujet n'est plus exclusivement l'amour. Drayton souligne cette idée en enlevant le mot « amour » de devant chaque pièce ³, et en substituant des titres abstraits : « A l'âme », « A l'ombre », « Son remède pour l'amour », et ainsi de suite. En vérité, les sonnets 25 et 31 ne contiennent aucune allusion à l'amour, et quoique ce lien existe dans les autres, il est faible, et le poète semble s'intéresser bien plus au thème du sonnet qu'à lui.

Il est malaisé de donner brièvement une idée du contenu de ce canzoniere, car le caractère occasionnel des sonnets est encore plus marqué que dans *Idea Mirrour*. Les sonnets sont difficiles à classer, et quoiqu'il y ait encore des thèmes facile-

1. Voir les sonnets 14, 40, 51.

2. Cinq éditions principales. Voir O. Elton, *op. cit.*, appendice.

3. Drayton le fait dès l'édition de 1599.

ment reconnaissables, le recueil donne au lecteur une impression d'originalité. Plusieurs poèmes décrivent le meurtre ou le vol du cœur, sujet assez commun. L'opposition de « oui » et de « non » avait déjà suscité tout un concours de poésies en Italie et en France ¹. Les Grâces qui ornent les yeux d'Idea dans le sonnet 4 ont précisément la même fonction chez les Italiens ². Le thème du sonnet 8 est cher aux poètes amoureux. Nous l'avons vu chez Daniel ³. Il consiste à souhaiter que la maîtresse, vieille et laide, regrette la fierté de sa jeunesse. Ici, l'inspiration de Drayton n'est pas pétrarquiste et nous avons déjà trouvé des affinités entre les poèmes antipétrarquistes et le sonnet de Drayton. Peut-être n'est-il qu'une réminiscence de la violente imprécation de Properce qui termine son troisième livre :

« Que l'âge appesantisse sur ta tête des années que tu voudras cacher, et qu'il trace d'affreux sillons sur ton visage ! Qu'alors tu brûles d'arracher jusqu'à la racine tes cheveux blancs, devant un miroir qui te reprochera tes rides ; sois repoussée ; connais à ton tour les orgueilleux dédains, et subis dans une vieillesse chagrine le traitement que tu m'as fait subir. »

Drayton est aussi peu galant que l'élégiaque latin : est-ce que le sonnettiste anglais a assez aimé et haï une maîtresse pour lui adresser ces accents sauvages ? Ce sonnet, en tout cas, ne rentre pas dans le cadre des thèmes conventionnels du pétrarquisme. Le sonnet 11 est une dissertation sur la nature

1. Sur ce type de poème amoureux, voir la note de M. Parturier sur la *Délie* de M. Scève, 181. M. Parturier cite Dante, Seraphin, et Bernardo Ascolti. D'autres exemples se rencontrent dans les Anthologies italiennes. Cf. *Rime Scelte* (1563), p. 411. « Dubbioso tra'l sì e'l no ».

2. *Fiori*, f° 172, v°. Cf. Spenser, *Amoretti*, XL.

3. Voir notre chap. sur Daniel pour traduction de ce sonnet, p. 121.

There's nothing grieve me, but that Age should haste,
That in my days, I may not see thee old !
That where those two clear sparkling Eyes are placed,
Only two loopholes, then I might behold !

That lovely arched ivory-polished Brow
Defaced with wrinkles, that I might but see !
Thy dainty Hair, so curled and crisped now,
Like grizzled moss upon some aged tree !

Thy Cheek, now flush with roses, sunk and lean !
Thy Lips, with age as any wafer thin !
Thy pearly Teeth, out of thy head so clean,
That when thou feed'st, thy Nose shall touch thy Chin !
These Lines that now scornst, which should delight thee :
Then would I make thee read, but to despise thee !

de l'amour, comment l'amant et la maîtresse appartiennent l'un à l'autre et vivent l'un dans l'autre: « Vous n'êtes pas seule lorsque vous êtes seule ». Ici, il s'agit d'un thème tout à fait ordinaire: que de fois il se rencontre en italien et en français! ¹. Le sonnet 15, intitulé « Son remède pour l'amour », décrit une potion faite du cœur d'une femme morte bouilli dans les soupirs d'une veuve: le poète prétend que cette boisson guérira le mal d'amour. Mais ce sonnet est intéressant parce qu'il a suscité une discussion entre les critiques. Lee prétend qu'il y a ici une allusion aux éléments qui constituent habituellement le sonnet amoureux. Nous ne voyons pas très bien les rapports entre le sonnet et cette potion, et l'opinion d'Elton, qui qualifie ce sonnet de « Morceau de misogynie forcée et démente », nous semble plus près de la vérité. S'il est un type de sonnet dont il se rapproche, — ce qui est douteux — c'est certainement celui qu'il est convenu d'appeler le sonnet des « impossibles » ². Le 14 présente Prométhée une fois de plus à nos yeux, tandis que dans le 57 Drayton s'exerce à une version du pur « ravissement » de l'amant devant les perfections de l'aimée ³. Le thème de l'immortalité conférée par la poésie est repris ici avec plus d'insistance (6 et 44). L'anacréontisme, qui avait déjà effleuré le poète dès sa première édition, laisse une trace plus profonde dans *Idea*. Le 23 contient une variation sur « l'Amour anuité ». Le 48 exprime en termes énergiques la haine du poète contre le Dieu, et dans le 36 Drayton conjure ce dernier de faire naître l'amour chez sa maîtresse. Le 29 énumère les fonctions des sens qui engendrent l'amour. Ce sujet est banal ⁴.

Mais l'intrusion de la vie environnante dans ce recueil servira à le caractériser d'une façon plus nette. Le poète fait allusion à ses aspirations d'auteur dramatique (47). Il conte le succès d'un sonnet écrit pour un amoureux « sans esprit » (21). Il exprime ses goûts pour la géographie: le premier sonnet du

1. Cf. Pamphilo Sasso: « Tu non sei tua : ma mia ; son tuo non mio ». Cf. A. Caro (*Rime Scelte*, 1563, p. 82).

Cf. Ronsard, *Amours de Cassandre*, I, 141 (texte de 1578).

En toi je suis et tu es seule en moi

En moi tu vis et je vis dedans toi.

2. Voir *Délie* (Scève) éd. Parturier, p. 17.

3. Cf. Spenser, *Amoretti*, III.

4. Cf. *Délie*, XLI.

canzoniere nous transporte dans ce xvi^e siècle où chaque voyage sur mer était une prodigieuse aventure :

« Je ressemble à un marin aventureux qui a fait un long voyage périlleux, et à qui on demande de raconter ses découvertes, la longueur de son parcours, quels pays il a vus. Il commencé par le port d'où il était parti, montre comment il a fait sa route au moyen de sa boussole, tantôt à l'est ou à l'ouest, tantôt au nord ou au sud, — où se trouvait le pôle par rapport à chaque endroit, — quels caps il a doublés, de quel continent, — les golfes et les détroits des pays étrangers qu'il avait passés, où il fut pris dans un calme, où harassé par un gros temps, sur quels rochers il fut jeté à son péril. Ainsi pour moi le moment est venu de raconter mon fatigant voyage d'amour, et mon destin toujours changeant. »

On peut bien supposer que Drayton avait écouté le récit d'un véritable voyage fait par un de ces marins-pirates du temps d'Elisabeth!

Le sonnet 46 est bâti sur une superstition courante, le cadavre qui saigne quand le meurtrier s'approche¹. Une autre croyance populaire est à la base du 58, qui parle du démon qui protège les trésors pendant l'absence du propriétaire. Drayton passe en revue, dans un autre sonnet (51), les événements multiples de l'histoire contemporaine, et conclut que malgré tous les changements du monde extérieur, son amour sera inaltérable.

Le sonnet le plus remarquable du recueil est le 61, qui décrit probablement une expérience réelle. Ce petit drame nous met immédiatement en présence de quelque chose de vécu :

« Puisqu'il n'y a plus rien à faire, allons, embrassons-nous, séparons-nous. Si, c'est bien fini. Vous n'avez plus rien à attendre de moi. Et je suis content, oui, content de tout mon cœur de pouvoir ainsi me libérer si proprement ! Serrons-nous la main pour toujours, biffons tous nos serments ! Et à n'importe quel moment que nous nous rencontrions plus tard, qu'on ne puisse lire sur le front de l'un ou de l'autre que nous retenons la moindre parcelle de l'ancien amour ! Voici le dernier effort d'Amour qui rend le dernier soupir. Alors que, le poulx faiblissant, Passion est étendue sans parole, que Foi s'agenouille à son lit de mort, et qu'Innocence lui ferme les yeux, écoute : si tu voulais, lorsque tous désespèrent de lui, tu pourrais le faire revenir de la mort à la vie ! »

1. Un thème analogue se rencontre chez Séraphin, éd. Menghini, p. 194.

Un om che a mala morte ucciso sia
Privato d'ogni spinto per molte ore,
Sopravenendo al corpo el mal fattore
Butta sangue la piaga come pria.

C'est d'abord le style direct, simple d'une conversation où nous n'entendons que les mots de l'amant, mais où nous pouvons deviner les protestations de la dame. Le troisième quatrain où le poète emploie « Amour » et ensuite « Passion » pour le même personnage allégorique est le moins réussi du sonnet, mais le poème entier laisse une impression de passion spontanée, de réalité et de vérité tout à fait à part dans le monde pétrarquiste ¹.

Quant aux sources, on voit que la méthode de Drayton n'a pas changé. Il ne s'inspire pas directement d'un seul texte; il « repense » ce qu'il a lu, il y transfuse sa propre émotion et il nous donne un poème original. Le style du recueil a été sensiblement amélioré. Il y a maintenant beaucoup moins de tournures précieuses, moins de plaintes langoureuses et monotones. Le premier recueil se ressent, comme Beeching et d'autres critiques l'ont très bien vu, de l'influence de Daniel, dont le mouvement uni et un peu lent a été bien saisi parfois par le chantre d'Idea. Un poème où l'on se rend bien compte de cette ressemblance est le premier sonnet du *Miroir*:

Reade heere (sweet Mayd) the story of my wo,
qui se rapproche du XLII de *Delia*:

Read in my face, a volume of despairs !

Mais le changement de style entre la première et la dernière édition du canzoniere devient très sensible si l'on oppose le sonnet 53 d'*Idea* (qui avait paru N° 13, dans le *Miroir*) au 61, par exemple. Le 53 contient six épithètes composées: le poète est hanté par « l'arcadianisme » de Sidney, car la rivière Ankor est « raffinée » par les yeux de la belle! Souvenons-nous de la simplicité nue du début du 61 et citons quelques vers du joli 53:

Clear Ankor, on whose silver-sanded shore,
My soul-shrined Saint, my fair Idea lives ;
O blessed brook ! whose milk-white swans adore
The crystal stream, refined by her eyes.

Where sweet myrrh-breathing Zephyr, in the Spring,
Gently distils his nectar-dropping showers :
Where nightingales in Arden sit and sing
Amongst the dainty dew-impearled flowers.

¹. Rossetti a écrit à H. Caine : « As for Drayton, his one incomparable sonnet is the Love Parting. That is almost the best in the language, if not quite ».

« Silver-sanded », « soul-shrined », « milk-white », « myrrh-breathing », « nectar-dropping », « dew-impearled » — les perles sont vraiment trop nombreuses !

L'influence du Sidney d'*Astrophel et Stella* se manifeste dans les éditions de 1599 et 1602. Drayton commence à employer le ton dramatique, la forme de la conversation si caractéristique du style de Sidney ; voici le début du sonnet 2 d'*Idea* (1599, N° 51) :

My heart was slain, and none but you and I ?
Who should I think the murder should commit ;

Citons aussi le 19 (N° 2, 1599) :

You cannot love, my pretty Heart ! and why ?
There was a time you told me that you would ;

Ne remarque-t-on pas une ressemblance de ton entre ces citations et le XIV, par exemple, d'*Astrophel et Stella* :

Alas ! have I not pain enough ? my friend !

Drayton rend moins bien le style de Sidney, mais le lecteur s'apercevra immédiatement de la distance qui sépare les sonnets de 1599 de la « claire Ankor » citée tout à l'heure.

On a beaucoup discuté pour savoir si Drayton a imité Shakespeare, ou Shakespeare Drayton, et nous donnons plus loin les rapprochements qui ont été indiqués entre les deux sonnettistes ¹. La question est insoluble, parce que nous ne savons pas combien de sonnets de Shakespeare furent en circulation avant 1609. Les passages cités ne prouvent rien — ou guère — et les critiques continueront sans doute pendant longtemps encore à chercher la solution du problème, chacun selon ses idées personnelles.

Pour conclure, nous dirons que la première édition, *Ideas Mirrour*, s'inspire en partie des procédés précieux mis à la mode par l'*Arcadie*, aussi et surtout par les plaintes langoureuses de l'amant de Delia. Dans les éditions successives, Drayton s'est de plus en plus débarrassé des éléments artificiels. L'intérêt amoureux diminue et le poète introduit de nouveaux thèmes. Le mélange de sujets composés à différentes époques donne à la dernière édition une apparence décousue,

1. Voir notre chap. sur Shakespeare, p. 255.

mais bien des qualités viennent compenser ce manque d'unité. Les sonnets sont bien construits et la versification est bonne.

Un défaut guette Drayton partout dans sa poésie. Il lui arrive d'écrire des phrases amorphes, composées d'une suite de relatifs, et sans verbe principal. Le 30 d'*Idea*, qui date de 1594, contient des « which » inélégants qui démontrent la négligence du poète. Citons-en quelques vers :

Those priests *which* first the Vestal Fire began,
Which might be borrowed from no earthly flame,
Devised a vessel to receive the sun,
Being stedfastly opposed to the same :

Where, with sweet wood, laid curiously by Art,
On *which* the sun might by reflection beat ;

Même les sonnets qui paraissent pour la première fois en 1619 ne sont pas entièrement exempts de ce défaut. Le sens du premier sonnet d'*Idea*, déjà cité, est compréhensible, mais une coupe dans la longue phrase qui le compose aurait certes rendu le sonnet plus clair. Bien entendu, les sonnets que nous citons ne sont pas trop nombreux. En prenant Sidney comme modèle, Drayton s'interdisait l'emploi continué de relatifs. L'effet est des plus heureux. Inutile de répéter que les sonnets dramatiques qui demandent des phrases courtes et directes, sont parmi les meilleurs que Drayton ait écrits.

La forme « anglaise » du sonnet se retrouve dans 52 des 63 sonnets d'*Idea*. Une autre forme employée parfois dans le *Miroir*, *abba, cddc, effe, gg*, se rencontre naturellement dans les sonnets qui reviennent dans l'édition définitive. Quelques sonnets d'*Idea* ont d'autres formes: *abba, abba, cdd, cee* (17), *abba, acca, abb, dee* (18), *abba, acca, adda, ee* (34), *abba, bccb, cbbc, bb* (35). Des raisons spéciales expliquent les formes des sonnets 34 et 35. La répétition de « Desire » et « Admire » (34) est voulue, tandis que dans le 35, le poète a le souci d'opposer « me » et « thee ». La versification est presque toujours bonne. On pourrait cependant signaler des cas où le poète répète la même rime sans en avoir l'intention. Ainsi, le sonnet 55, qui devrait être un sonnet anglais, a malheureusement la forme *abab, cdcd, ebeb, ff*. Le sonnet 30 en est un deuxième exemple, et il a aussi le défaut assez répandu au xvi^e siècle de faire rimer un singulier avec un pluriel.

Le goût des jeux trop calculés, et des concetti verbaux qui

distinguaient *Ideas Mirrour* n'est pas absent d'*Idea*. Le sonnet 5, qui date de 1599, avec ses oppositions de « I » et de « No », a dû émerveiller les contemporains, de même que le 59, où Amour et le poète luttent à coups de proverbes et qui appartient à 1602. Mais le recueil d'*Idea* renferme plusieurs très beaux sonnets, où l'expression vigoureuse, vive et animée du poète se joint à des idées sinon originales, au moins ingénieuses ou bizarres. Mentionnons le sonnet 7, où la beauté réside dans les phrases sonores :

Love, in a humour, played the prodigal,
And bade my Senses to a solemn feast 1 ;

Amour invite les Sens et le Cœur à un festin qui devient beuverie : l'hôte, malheureusement, oublie ses devoirs envers ses invités, « plays a swaggering ruffian's part » et assassine le Cœur ! Le meurtre du Cœur est un sujet banal, mais le cadre imaginé par Drayton n'est pas ordinaire.

Ce sonnettiste possède un sens, moins aiguïsé que celui de Shakespeare et de Sidney, mais un sens très perceptible des ressources de la langue. Le sonnet 20 d'*Idea* se distingue par l'éclat du verbe, débutant par une phrase saisissante qui marche d'un pas grave et majestueux : « Un esprit malin (votre Beauté) qui, hélas, depuis longtemps me possède, me hante toujours » 2. Ce sonnet s'achève sur une note également inoubliable :

Thus am I still provoked to every evil,
By this 'good-wicked Spirit, sweet Angel-Devil 3.

Citons aussi ces vers du 44, où l'épithète « world-outwearing » est une véritable trouvaille :

Whilst in despite of tyrannising Times,
Medealike, I make thee young again !
Proudly thou scorn'st my world-outwearing rhymes,
And murder'st Virtue with thy coy disdain ! 4.

1. Amour avait le caprice de jouer au prodigue, et invita mes sens à un festin solennel.

2. An evil Spirit (your Beauty) haunts me still,
Wherewith, alas, I have been long possessed ;

3. Cet esprit bon et pervers, ce doux ange-diable continue à m'inciter à tout mal.

4. Tandis qu'en dépit du Temps, ce tyran, moi, comme Médée, je te rajeunis, orgueilleuse tu méprises mes vers, vainqueurs des siècles, et tu assassines la Vertu par ton farouche dédain.

Il n'est peut-être pas aussi heureux que Sidney dans ses distiques, mais quelques-uns méritent qu'on s'y arrête :

And though this earthly body fade and die,
My Name shall mount upon Eternity ! 1.

Il n'est pas malaisé de comprendre pourquoi Fitz-Geoffrey décernait à Drayton l'éloge d'ailleurs un peu vague de « bouche d'or ». Ce n'est pas sans doute un poète de premier rang. Il se contente souvent d'ajuster à sa taille les thèmes traditionnels et même d'adopter les mouvements ou les rythmes de ses plus illustres contemporains, mais c'est un disciple qui égale parfois ses maîtres, et qui sait imprimer son individualité à la matière que d'autres lui ont prêtée.

En somme, *Idea* est une œuvre pleine de variété, écrite dans un style vif et alerte. Elle contient des beautés innombrables, mais elle est souvent gâtée par un goût artistique douteux ou mal développé.

1. Et quoique ce corps terrestre se fane et meure, mon nom s'élèvera jusqu'à l'Eternité.

CHAPITRE XI

EDMUND SPENSER

Amoretti.

Spenser s'est exercé à écrire des sonnets longtemps avant la publication des *Amoretti*. On n'a pas prouvé définitivement, malgré diverses tentatives, que l'auteur des *Visions de Pétrarque* et des *Visions de Bellay* dans le *Theatre for Worldlings* de Van der Noodt fut le jeune Spenser, mais le volume des *Complaintes*, publié en 1591, contient beaucoup de sonnets¹. On aperçoit déjà chez l'auteur ces pensées sur la brièveté de la vie, dont le poète tirera de nouveau parti dans les *Amoretti*. Les premiers sonnets² que l'on puisse attribuer indubitablement à Spenser suivent la forme de Surrey et de Daniel.

Les *Amoretti* furent publiés par William Ponsonby en 1595 dans un volume qui contient, en outre, deux sonnets élogieux par « G. W. Senior » et « G. W. Iunior », quatre épigrammes et l'*Epithalame*.

L'interprétation traditionnelle des sonnets découle de cette publication simultanée, car, si on les lit ensemble, l'explication la plus simple et la plus naturelle, est à coup sûr qu'il s'agit, dans les *Amoretti* de l'épousée de l'*Epithalame*.

Cette théorie a été mise en doute par M. Percy W. Long³, qui sépare les sonnets du chant nuptial. Le hasard, dit-il, les avait mis ensemble et, s'appuyant principalement sur une dédicace où Spenser se proclame « serviteur dévoué » de sa

1. Pas de sonnets amoureux, pourtant. *The Ruines of Rome, Ruins of Time, Visions of the World's Vanity* dans le goût de du Bellay. Voir la nouvelle édition des *Complaintes*, par W.-L. Renwick.

2. Laissant de côté la citation par E. K. d'un « sonnet » de Spenser en alexandrins dans la *Shepherd's Calendar*.

3. *Modern Language Review*, 1908, vol. III.

cousine Lady Carey, il affirme qu'il s'agit dans les *Amoretti* d'une cour malheureuse faite par le poète à cette dernière.

Depuis la publication des articles de M. Long, l'attention générale a été attirée sur certaines découvertes appelées à modifier l'opinion. Une version primitive du premier sonnet du recueil amoureux, différant par certains détails de celle que nous possédons, fut trouvée par Sir I. Gollancz. Cette version est écrite à la main dans un exemplaire de la première partie de la *Reine des Fées*, exemplaire qui, d'après l'inscription, paraît avoir appartenu à Spenser lui-même. Gollancz en tire cette conclusion que le premier sonnet avait servi d'abord à dédier non les *Amoretti*, mais la *Reine des Fées*.

Autre détail. Le sonnet VIII n'a pas la forme spensérienne, mais la forme de Surrey. Ce sonnet est par conséquent une œuvre de jeunesse. Troisième fait. Les articles de Garrod ont montré que la femme de Spenser fut probablement une certaine veuve Elizabeth Peace ou Pease, née Boyle¹. Plusieurs sonnets des *Amoretti* dont les plus frappants sont les XIV et XXXV, contiennent des jeux de mots sur le nom « Peace ».

Nous n'avons pas de détails précis sur la publication des sonnets. Qui est responsable de l'ordre des poèmes, et de l'inclusion des sonnets et de l'Epithalame dans le même volume? On l'ignore. Le recueil est bien arrangé, mais la fin est peu satisfaisante. Si Spenser les a ainsi ordonnés, nous sommes obligés de conclure qu'il a voulu faire croire à ses lecteurs que tous les sonnets furent écrits pour la veuve Peace qui devint sa femme. Si ce n'est pas Spenser, nous perdons notre temps à chercher à résoudre un problème dont nous ne possédons pas toutes les données. En tout cas, même si l'on tient à accepter la vue traditionnelle, on est obligé d'admettre que certains sonnets primitivement écrits pour servir à d'autres desseins du poète, trouvent définitivement une place dans le recueil amoureux.

Nous nous dispenserons de conter l'histoire révélée par les sonnets, car M. Legouis l'a fait tout récemment d'une façon fort gracieuse². Qu'il suffise de dire qu'une soixantaine de ces poèmes renferment l'histoire de l'amour non payé de retour,

1. *Times Literary Supplement*, May, 1923, pour la lettre de Garrod. Voir aussi Welply, *Notes and Queries*, June and July 1924.

2. Edmund Spenser, 1923.

mais qu'après le deuxième nouvel an, qui arrive au sonnet LXII, la cour du poète est agréée, et les lamentations cèdent aux expressions d'allégresse. Les sonnets joyeux continuent jusqu'au LXXXV. Les amants sont alors séparés par une calomnie, et la série s'achève dans la tristesse de l'absence.

Dénombrons brièvement les sujets du recueil. On rencontre le thème de l'*inamoramento* du poète, de son ravissement en présence de l'aimée, qui est adorée ailleurs comme une déesse (XXII). L'orgueil de la maîtresse, le respect qu'elle inspire à ses admirateurs, sa cruauté, sa froideur, sa dureté continuelle envers tous et en particulier envers le poète, forment les sujets de plusieurs sonnets. Dans d'autres poèmes, Spenser parle de sa cour comme d'un siège ou d'une guerre : tantôt il s'encourage à la lutte, tantôt il désespère, mais il ne cesse pas de vouloir continuer à aimer. Des tableaux de la beauté de l'aimée viennent alterner avec des gémissements de douleur. Les yeux, le sourire, la belle chevelure d'or de son Elizabeth hantent l'esprit du poète qui continue à évoquer pendant l'absence la belle personne de sa maîtresse. Au printemps, le poète se permet d'adresser à sa dame des appels à l'amour. Après son acceptation, les charmes matériels de la maîtresse semblent obséder le poète. Il en donne un inventaire des moins « platoniques » et revient à plusieurs reprises sur la belle poitrine de sa dame. Il lutte cependant contre sa sensualité, et se persuade que « l'âme vertueuse », qui n'est pas sujette, comme la beauté du corps, à la corruption, est ce qui l'attire. Au deuxième renouveau, il vient héler la paresseuse qui reste au lit, et l'invite à jouir de la vie et des heures qui s'envolent. Plusieurs fois dans la série le poète se pose en dispensateur d'immortalité. Le thème de l'absence revient quatre fois vers la fin du recueil. Le sonnettiste se repaît de l'image de sa dame qui obsède son esprit. Il se compare à la tourterelle solitaire qui reste à pleurer l'absence de sa compagne et c'est ainsi que se termine le recueil.

Avant d'aborder l'étude des sources, il convient de dire quelques mots sur le travail de nos prédécesseurs. Koepfel fut le premier à indiquer la source du sonnet LXXXI, un sonnet du Tasse¹. Lee a parlé des influences de Desportes et de

1. Voir *Anglia*, XI, 36.

Pétrarque¹, et M. Kastner a cherché à préciser la première influence². M. Berdan a traité les innombrables ressemblances de thèmes entre les *Amoretti* et les poèmes des anthologies italiennes du xvr^e siècle³. M. Renwick signale Bembo pour un quatrain du sonnet XLV, mais ne paraît pas être très satisfait des sources indiquées par ses prédécesseurs⁴. Il va jusqu'à affirmer qu'aucune source précise ne peut être démontrée pour un seul sonnet des *Amoretti*. Cette dernière déclaration serait vraie si toutes les sources déjà indiquées avaient la même valeur. A vrai dire, la plupart de ces « sources » ne sont que des poèmes analogues, — poèmes italiens ou français sur les mêmes thèmes que les sonnets de Spenser. On pourrait multiplier presque à souhait le nombre de tels poèmes si l'on cherchait assez longtemps. Mais bien que Spenser n'ait pas donné une traduction littérale de la « *Bella è la donna mia* », du Tasse dans le LXXXI, le démarquage de l'italien est trop visible pour nous permettre de penser que Spenser ne l'avait pas sous les yeux au moment de composer son poème. De plus, l'influence de Desportes apparaît assez clairement dans le début du sonnet XV pour que l'on puisse affirmer qu'ici au moins le sonnettiste anglais ne s'est pas trop écarté de ce modèle.

Nos recherches⁵ nous ont permis de préciser certaines sources des *Amoretti*. Les sonnets traduits ou clairement démarqués par Spenser ne sont pas nombreux. Nous esquisserons d'abord quelques rapprochements où la filiation entre les sources et les sonnets anglais n'est pas douteuse.

L'influence de Pétrarque se manifeste dans les *Amoretti*, surtout dans le vocabulaire. D'abord, les images tirées de la guerre, — paix, trêve, siège, prisonnier, défense, — sont utilisées par Pétrarque lorsqu'il décrit la tactique militaire de Cupidon. De même, Spenser dit que ses forces reviennent à l'attaque (XIV). Lui et sa dame sont des ennemis: il essaie de faire la paix, mais elle ne veut pas l'écouter (XII et XXXVI). Au sonnet XII, Spenser est « *disarmed* », tandis que Pétrar-

1. *Op. cit.* Introduction, p. xcii.

2. *Modern Language Review*, IV.

3. *Proc. Mod. Lang. Ass. America*, 1921.

4. Edmund Spenser, 1925. (Pour la bibliographie de Spenser, voir F. I. Carpenter, *A Reference Guide to Edmund Spenser*.)

5. Voir notre note dans la *Mod. Lang. Review*, 1927. Consulter aussi l'Appendice, p. 319.

que fut « del tutto disarmato ». Spenser contemple « unwarily » les beaux yeux de sa maîtresse (XVI), comme Pétrarque l'avait fait « secur, senza sospetto ». Lorsque le sonnettiste anglais hésite entre « la crainte et l'espérance », il prend modèle sur le « temo e spero » du chantre de Laure. L'expression « yet better were attonce to let me die » (XXV) nous rappelle « Un modo di pieta l'uccider tosto ». Le mot « mille » est souvent employé par les pétrarquistes, et Spenser en mentionnant les « mille traits » des yeux de sa dame suit l'exemple de nombreux sonnettistes qui avaient parlé comme Pétrarque lui-même des « mille flèches » (mille strali). L'emploi du mot « Maker » (VIII) fait probablement écho à « il Fattor » qui avait beaucoup plu aux disciples de Pétrarque. Le « nid d'amour » (LXXVI) représente sans doute quelque phrase italienne comme « dov'Amor fa nido » ou « in cui s'annida Amore ».

Ces dettes sont celles de presque tous les sonnettistes envers Pétrarque. Elles n'ont pas autant de valeur que la traduction d'un passage étendu, et nos recherches nous ont fait voir que Pétrarque n'est pas le principal créancier de la Muse de Spenser.

Le Tasse semble avoir vivement intéressé l'auteur de la *Reine des Fées*. Nous avons vu que Spenser a traduit un passage de la *Jérusalem délivrée*¹. Le Tasse était plus moderne que Pétrarque et que les poètes de la Pléiade, et ses vers n'avaient pas été très exploités par les prédécesseurs anglais de Spenser. Son influence est manifeste dans la seconde moitié des *Amoretti*, et surtout quand la demande du poète a été agréée. Spenser a calqué les sonnets XLIII, LVI, LXVII, LXXII, LXXIII, LXXVI, LXXVII, LXXXI et LXXXIV sur l'italien. Il ne le suit pas toujours de très près, mais assez près pour révéler sa dette.

Le sonnet LXXIII est une traduction presque littérale. Spenser n'avait qu'à enlever les noms des mers italiennes pour adapter le gracieux sonnet du Tasse à ses besoins: le poète italien avait envoyé ce billet à sa dame absente :

« Madame, puisque la cruelle fortune m'empêche de vous suivre, attachant de dures chaînes à mes pieds, mon cœur, qu'aucun lien,

1. Voir le chap. sur Daniel, p. 123.

si ce n'est votre belle chevelure, ne peut retenir, vient au moins suivre vos pas. Mon cœur agit comme l'oiseau qui déploie les ailes derrière celui qui tient à la main de la douce nourriture. Mon cœur espère se repaître de vos yeux, et voilà pourquoi il vous suit toujours. Prenez-le et mettez-le aimablement dons votre sein, où, heureux prisonnier, il pourra passer ses jours. Il lui arrivera peut-être de chanter ses douces peines, et votre beau nom, et tout ce qu'entourent l'Adriatique et la mer Tyrrhénéenne l'entendra. » 1.

Voici comment Spenser s'est approprié ce sonnet :

« Etant moi-même prisonnier ici, plein de soucis, mon cœur que personne ne peut retenir dans des liens serviles, si ce ne sont les belles tresses de votre chevelure dorée, rompant sa prison, s'envole vers vous. Tout comme un oiseau qui prend son essor vers la nourriture convoitée, qu'il a aperçue à la main de quelqu'un ; de même mon cœur qui s'assouvissait autrefois de vos beaux yeux revient vous voir. Prenez-le, et encagez-le doucement dans votre sein éclatant, pour qu'il puisse être votre esclave. Peut-être y apprendra-t-il, plein d'une joie ineffable, à chanter partout votre nom et vos louanges, pour que vous ne vous repentiez pas désormais de lui avoir fourni un logement dans votre sein. » 2.

La traduction est en effet très bonne !

1. Tasso, vol. II, p. 319 (ed. Solerti) :

Donna, poichè fortuna empia mi nega
 Seguirvi, e cinge al piè dure catene ;
 Almen per le vostre orme il cor ne viene,
 Cui laccio, oltre i bei crini, altro non lega.
 E fa quasi augellin, che l'ali spiega
 Dietro ad uom, che dolce esca in man ritiene,
 Che di cibarsi ne' vostri occhi ha spene,
 E questa è la cagion ch'ognor vi sega.
 Prendetel voi, e dentro al vostro seno
 Riponetel benigna, e quivi poi
 Felice prigioniero i giorni spenda.
 Forse avverrà, che i dolci affanni suoi
 Canti, e'l bel vostro nome, e'l suono intenda,
 Quanto cingon d'intorno Adria, e Tirreno.

2. Being my selfe captived here in care,
 My hart whome none with servile bands can tye,
 . but the fayre tresses of your golden hayre,
 breaking his prison forth to you doth fly.
 Lyke as a byrd that in ones hand doth spy
 desired food, to it doth make his flight :
 even so my hart, that wont on your fayre eye
 to feed his fill, flyes backe unto your sight.
 Doe you him take, and in your bosome bright,
 gently encage, that he may be your thrall :
 perhaps he there may learne with rare delight.
 to sing your name and prayses over all.
 That it hereafter may you not repent.
 him lodging in your bosome to have Ient.

Voici un autre exemple où Le Tasse avait exprimé ses aspirations :

« L'âme avide de lumière et de beauté, hardie, déploie ses ailes amoureuses au ciel, mais l'humanité les rend si pesantes, qu'elle les ravale à ce qu'elle estime sur terre. Et, habituée aux doux appâts des plaisirs, qu'Amour mit dans un visage serein entre les blanches perles et les roses du matin, il semble à mon âme qu'elle ne trouve pas d'autre douceur plus grande. Et elle agit comme l'oiseau qui s'élève en haut, puis descend jusqu'à l'endroit où il trouve la nourriture, et s'emprisonne presque volontairement. Parmi tant de dons reçus avec plaisir du ciel, mon âme jouit en vous de si grandes délices, que de vous uniquement elle se nourrit, en vous elle demeure. » 1.

Dans son sonnet LXXII, Spenser garde l'idée principale du sonnet du Tasse, l'image de l'oiseau. Pourtant, son poème est personnel. Il s'approprie l'âme du sonnettiste italien et parle comme du fond de sa propre expérience :

« Souvent, lorsque mon âme déploie ses ailes plus hardies, avec l'intention de monter vers le ciel le plus pur, elle est surchargée de la pensée des choses mortelles, et entravée par le fardeau de la mortalité. Alors, quand elle aperçoit cette beauté céleste dont la lumière ressemble à la gloire des cieux, séduite par l'appât du suave plaisir, elle revient en volant, et oublie son essor antérieur vers le ciel. Là, mon amour faible, assouvi de délices, et inondé de félicité, prend ses aises, et ne pense à d'autre ciel, mais songe comment il peut satisfaire les désirs du cœur de ma dame. Mon cœur n'a pas besoin de souhaiter un autre bonheur ; il lui suffit d'avoir sur terre une telle félicité céleste. » 2.

1. Tasso, vol. II, p. 96 (éd. Solerti) :

L'alma vaga di luce e di bellezza,
Ardite spiega al Ciel l'ale amorose ;
Ma sì le fa l'umanità gravose,
Che le dechina a quel, ch'in terra apprezza.
E de' piaceri alla dolce esca avvezza,
Ove in sereno volto Amor la pose
Tra bianche perle e mattutine rose,
Par che non trovi altra maggior dolcezza.
E fa quasi augellin, ch' in alto s' erga,
E poi discenda alfin ov' altri il cibi ;
E quasi volontario s'imprigiona.
E fra tanti del Ciel graditi doni,
Sì gran diletto par che in voi delibi,
Ch' in voi solo si pasce, e solo alberga.

2. Oft when my spirit doth spread her bolder wings,
In mind to mount up to the purest sky :
it down is weighd with thought of earthly things
and clogd with burden of mortality.

Le LXXXI est un troisième exemple du même procédé. La traduction anglaise est moins littérale, mais tout le sonnet est calqué sur l'italien. L'ampleur du mouvement et l'ardeur sensuelle du poème anglais font de Spenser un disciple digne de son maître.

Les sonnets XLIII et LVI ont été suggérés par deux autres sonnets du Tasse, mais ici Spenser garde son indépendance. Le LXXXIV débute comme l'italien, puis s'en écarte.

Il ne serait pas sans intérêt de citer un exemple de paraphrase plus lointaine pour donner une idée des différentes méthodes suivies par Spenser. Prenons le LXVII des *Amoretti*. Le modèle de ce sonnet est un poème italien où Le Tasse félicite un ami, Pavesi, d'avoir été heureux en amour. Voici les paroles que Le Tasse lui adresse :

« Cette « fère » gentille, qui fuyait devant tes pas avec un visage courroucé parmi les épines, les racines et les rochers escarpés, prenant à tout instant un chemin raide et dangereux ; maintenant ayant changé d'idée, désireuse d'honnête repos, descend vers les sentiers bas et unis, et comme si elle laissait derrière elle toute sa cruauté, devient enjouée et gracieuse envers toi. Vois à présent comme elle te donne aimablement son céleste sourire, comme elle tourne doucement les yeux vers toi. Si, à présent, elle t'inspire une telle allégresse, que sera-ce lorsqu'elle te baisera le visage, ardente d'amour et de pitié ? » 1.

Where when that soverayne beauty it doth spy
resembling heavens glory in her light ;
drawne with sweet pleasures bayt, it back doth fly,
and unto heaven forgets her former flight.
There my fraile fancy fed with full delight,
doth bath in blisse and mantleth most at ease ;
ne thinks of other heaven, but how it might
her harts desire with most contentment please.
Hart need not with none other happinesse,
but here on earth to have such heavens blisse.

1. Tasso, vol. II, p. 429 (éd. Solerti) :

Questa fera gentil, ch'in sì crucciosa
Fronte fuggia pur dianzi i vostri passi
Fra spini e sterpi, e dirupati sassi,
Strada ad og'nor prendendo erta, e dubbiosa ;
Or, cangiato voler, d'onesta posa
Vaga, discende ai sentier piani e bassi,
E, quasi ogni durezza indietro lassi,
Incontro vi si fa lieta e vezzosa.
Vedete omai come'l celeste riso
Benigna v'apre, e come dolcemente
I rai de'suoi begli occhi in voi raggira.
Pavesi, s'or tal gioja al cor v'inspira,
Che sarà poi, quando più volte il viso
D'amor vi baci e di pietate ardente ?

Spenser est hanté par cette image, et il l'adapte à sa propre vie:

« Tout comme un chasseur après une chasse fatigante, voyant que le gibier lui a échappé, s'assied pour se reposer dans un endroit plein d'ombre avec ses chiens haletants déjoués par leur proie, ainsi moi, après une longue poursuite et une vaine attaque, tout fatigué, j'avais abandonné la chasse lorsque la douce biche revient par le même chemin, pensant étancher sa soif dans le ruisseau tout près. Alors, jetant sur moi un regard plus doux, elle ne chercha pas à s'enfuir, mais resta toujours sans crainte, pendant que je la prenais, elle qui tremblait encore un peu, mais qui consentait à ce que je l'attache. Chose merveilleuse, il me sembla, de voir un animal tellement farouche si bien gagné et volontairement séduit. » 1.

La comparaison des sonnets LXXVI et LXXVII avec le sonnet 134 du Tasse suggère un certain lien. Ici, il est plus difficile de prouver la filiation: ce sont les mêmes images et la même qualité de poésie, mais Spenser s'est contenté d'adapter le thème à sa taille plutôt que de le traduire.

La prédilection de l'auteur des *Amoretti* pour Le Tasse est manifeste, mais gardons-nous de déprécier la séduction des Français. L'influence de Ronsard est difficile à définir; elle ne paraît pas dans le langage. Nous n'avons relevé aucune imitation directe du Vendômois, mais une certaine affinité se laisse voir dans les vers brûlants d'amour et de sensualité que Spenser adresse à sa maîtresse. Remarquons cependant que la Muse de Spenser garde en général son visage de « Pucelle » 2 et que le poète réprime ses désirs ardents. Le Tasse, qui combinait une peinture libre des beautés physiques avec une appréciation profonde de la beauté morale, et qui « faisait du

1. Lyke as a huntsman after weary chace,

Seeing the game from him escapt away,
sits downe to rest him in some shady place,
with panting hounds beguiled of their pray :

So after long pursuit and vaine assay,
when I all weary had the chace forsooke,
the gentle deare returnd the selfe-same way,
thinking to quench her thirst at the next brooke.

There she beholding me with mylder looke,
sought not to fly, but fearelesse still did hide:
till I in hand her yet halfe trembling tooke,
and with her owne goodwill hir fyrmely tyde.

Strange thing me seemd to see a beast so wyld,
so goodly wonne with her owne will beguyld.

2. M. Legouis parle du mot « maidenliness » employé par Coleridge pour décrire l'œuvre de Spenser.

platonisme », était mieux fait peut-être pour plaire à l'auteur des hymnes écrits en l'honneur de l'amour et de la beauté célestes.

Quant à du Bellay ¹, certains vers sur la brièveté de la vie, qui avaient été traduits par Spenser plus tôt dans sa carrière peuplent la mémoire du sonnettiste anglais et reviennent sous sa plume dans les *Amoretti*.

Mais ce fut Desportes qui exerça une véritable séduction sur les Elisabéthains, et Spenser la subit à son tour. La préciosité de l'abbé de Tiron était sans doute la qualité qui passionnait le xvi^e siècle anglais. Les sonnettistes à la recherche de concetti trouvaient une mine presque inépuisable dans les *Amours de Diane, d'Hippolyte et de Cléonice*. Au demeurant, le français de Desportes n'était pas difficile à comprendre. Sa syntaxe est claire et ses sonnets sont allégés du poids de la mythologie qui se trouve, par exemple, chez Ronsard. Ces caractères suffisent à expliquer la popularité de Desportes, et le grand nombre des éditions facilitait l'accès à ses œuvres.

Dans le sonnet XXXII de *Diane*, qui commence :

Marchands, qui recherchez tout le rivage more
Du froid septentrion,

Desportes avait fait le portrait de sa maîtresse. Spenser reprend le thème, supprime le long début, développe le blason ² du premier tercet, évoquant la beauté de la dame avec une chaleur et une verve inconnues du français. Les vers de Desportes semblent incolores à côté de ceux de Spenser, qui rappellent la riche palette de Ronsard. Voici le début de Spenser :

Marchands, qui faites le commerce avec beaucoup de peine et de fatigue, et qui cherchez les choses les plus précieuses pour en faire votre gain...

La dette de Spenser est assez manifeste. Son souci continu de concilier sa sensualité avec son idéalisme lui fait introduire dans le distique final des idées qui ne se trouvent pas dans le français :

Mais ce qui est le plus beau, peu de personnes le voient, c'est son esprit orné de maintes vertus.

1. Sonnets xxvii et lviii à comparer avec *Ruines of Rome*.

2. « blason » est le terme technique employé pendant la Renaissance pour ce genre d'éloge.

La marque de Desportes sur d'autres sonnets du recueil n'est pas si évidente, mais son existence n'est nullement douteuse.

Les rapprochements que nous avons faits jusqu'à présent entre les sonnets de Spenser et les poètes italiens et français sont les plus probants. Dans les exemples que nous choisissons maintenant, on verra que Spenser paraît prendre exprès certains thèmes qui avaient été très fréquemment exploités à l'étranger. Il les ressasse, gardant le même ton et la même pointe finale. Parfois, il lui arrive de ne pas imiter un seul auteur, mais de composer des sonnets du même genre que ceux qu'il avait vus. Le sonnet XVIII oppose la dureté de la maîtresse à celle de l'acier et du silex, et conclut que puisque le poète ne peut pas l'adoucir, la dame surpasse en dureté le « steel » et le « flint » :

The rolling wheel that runneth often round,
The hardest steel, in tract of time doth tear :
And drizzling drops, that often do redound,
The firmest flint doth in continuance wear :
Yet cannot I, with many a dropping tear...

Lorsqu'on a rencontré le sonnet de Desportes (*Hippolyte*, LI) :

L'eau tombant d'un lieu haut goutte à goutte a puissance
Contre les marbres durs, cavez finalement ;
Et le sang du lion force le diamant,
Bien qu'il face à l'enclume et au feu resistance,

on croit tenir la véritable source du sonnet anglais, mais des lectures plus étendues nous font voir qu'il y a d'autres poèmes semblables. D'abord, Desportes lui-même imitait le sonnettiste italien, Ragnina (*Rime Scelte*, 1563, p. 616). Nos recherches nous ont fait voir que celui-ci semble avoir puisé son inspiration dans un sonnet longtemps attribué à Séraphin ¹ :

Avec le temps, chaque rocher dur et rude se laisse pénétrer par un peu d'eau, avec le temps le métal s'humilie au feu. L'un cède à l'eau, l'autre à la chaleur, et moi qui veux attendre un cœur... 2.

1. Selon Menghini, l'éditeur moderne de Séraphin, le sonnet appartient à un certain Iacopo Corso.

2. Suole col tempo, e con un poco humore
Ogni aspro e duro sasso penetrarse
E col fuoco il metallo humiliarse
Che a l'acqua cede l'un, l'altro a l'ardore.
E io volendo intenerire un cuore...

Nous avouons tout de suite que nous croyons que Spenser a en vue ce dernier sonnet plutôt que les deux précédents, mais il nous en donne une paraphrase plutôt qu'une traduction.

Ce thème que nous avons déjà rencontré¹ remonte à Ovide. Pour le développement du premier quatrain, on comparera les vers suivants :

« L'indomptable taureau s'accoutume au joug avec le temps, avec le temps le coursier rétif à obéir au frein. Le fer s'use à la longue par un constant usage, et le soc est rongé chaque jour par la terre qu'il déchire. Quoi de plus dur que le rocher ? de plus fluide que l'eau ? Cependant elle parvient à creuser les rocs les plus durs. »

(*Ars Amat.*, I, 471.)

C'est un de ces morceaux de bravoure que les poètes humanistes de la Renaissance se croyaient obligés d'imiter. A ce point de vue, il ressemble à l'inventaire des arbres que Spenser a introduit dans le premier livre de la *Reine des Fées*.

Un autre thème qui n'est pas particulièrement intéressant en lui-même, mais que les sonnettistes répètent à satiété, consiste à comparer la dame à la glace et le poète au feu. Pétrarque² n'avait pas répugné à utiliser cette antithèse, mais les poèmes qui se rapprochent le plus près de celui de Spenser sont un *strambotto* de Séraphin, un sonnet d'un certain Cazza et une pièce de Watson dans l'*Hecatompattia*. Voici le premier quatrain du sonnet XXX des *Amoretti* :

« Ma bien-aimée ressemble à la glace, moi au feu : comment se fait-il que son si grand froid ne se dissolve pas par mon désir si chaud, mais plus je la supplie, plus se durcit la glace ? »

Voici Cazza³ :

« Si ma dame est toute de neige et de glace, et moi tout de feu et de flamme ardente, c'est grande merveille que je ne la fasse pas fondre quand elle est présente. »

1. Cf. Ovide, *Tristia*, IV. VI. 1-16.

Fletcher, *Licia*, XXVIII, et notre Introduction, p. 8.

2. Pétrarque : « Ardo e sono un ghiaccio ».

3. *Rime Scelte* (1563), p. 542 :

Se la mia donna è tutta neve, e ghiaccio,
E io tutto di foco, e flamm'ardente,
Gran maraviglia a lei stando presente,
Come con tant'ardor non la disfaccio.

Séraphin avait développé la même idée dans le poème qui commence :

Se Salamandra in flamma vive, è in foco,

et Watson adapte ce poème : les vers les plus importants sont les deux suivants :

For one as colde as hardest frozen yse,
Is fixed fast, and lodgeth in my brest ;

Spenser s'est peut-être tout simplement contenté de remanier le poème de Watson.

Voici un troisième exemple de ces thèmes extrêmement communs, la souffrance qui n'est pas une souffrance. C'est le sonnet XLII :

« L'amour qui me tourmente si cruellement est si charmant au milieu de ma douleur extrême, que plus il augmente ma souffrance, plus j'aime et embrasse mon malheur. »

Feuilletant Desportes¹, on trouve le sonnet suivant :

Amour brûle mon cœur d'une si belle flamme,
Et suis sous son pouvoir si doucement traité,
Que, languissant ainsi captif et tourmenté,
Je beny la prison et le feu de mon ame.

Mais Desportes a lui-même pris modèle sur Tebaldeo² :

« Si douce est la passion qui me tourmente, si doux les liens dans lesquels je suis pris, que je ne voudrais pas être libre et délié, ni voir la flamme de mon cœur éteinte. »

Les poèmes analogues se multiplient. Bernardo Tasso³ reprend le sujet et commence presque avec les mêmes termes que Tebaldeo :

« Si doux est mon feu, si belle la flamme...

G.-B. Giraldi⁴ de même :

« Si doux est le feu, si suave le nœud où je brûle tout entier et où je suis lié et pris...

Qui est le modèle se Spenser, s'il a un modèle précis ? J'incline à donner mes suffrages à Tebaldeo, mais Desportes lui fait une concurrence étroite.

1. *Diane*, I. LV.

2. Sonnet 35.

3. *Rime Scelte* (1563), p. 231.

4. *Ibid.*, p. 446.

Avant de quitter les emprunts les plus visibles, mentionnons quelques comparaisons qui viennent directement des anciens. Dans le sonnet LXXX, Spenser se compare au « cheval reposé de son labeur » :

Then, as a steed refreshed after toil,
Out of my prison I will break anew ;

L'allusion à la « prison » peut surprendre, mais elle s'explique si l'on se rapporte à Virgile ¹ :

Qualis, ubi abruptis fugit praeseptia vinclis,
Tandem liber, equus, campoque potitus aperto...

Le début du sonnet LXXVIII est tiré d'une ode d'Horace (I.XXIII). Voici Spenser :

Lacking my love, I go from place to place,
Like a young fawn, that late hath lost the hind ;

L'ode d'Horace commence ainsi :

Vitas inuleo me similis...

« tu m'évites, Chloé, semblable à un jeune faon qui cherche à travers les monts escarpés sa mère inquiète ». Spenser pouvait évidemment se rappeler des comparaisons qui l'avaient frappé dans ses lectures des anciens ².

Pour la plupart des autres thèmes utilisés dans les *Amoretti*, il serait facile de trouver des poèmes analogues. Pourtant, les images de Spenser sont souvent moins extraordinaires que celles des pétrarquistes. Les plus bizarres viennent des faits naturels dont Lyly avait fait usage.

Citons quelques exemples des images employées par Spenser. Les comparaisons tirées du navire et du naufrage sont parmi les plus banales de la Renaissance. Les anthologies italiennes en regorgent, la Pléiade les emploie couramment. Les

1. Comparaison qui vient d'Homère, *Illiade*, VI, 506. Même comparaison chez le Tasse, G. L. IX, 75. Spenser s'approche plutôt de Virgile. « Tel un coursier qui a rompu ses liens s'échappe des étables, libre enfin, et s'emparant de l'espace ouvert devant lui... »

2. Ronsard emploie l'image d'Horace dans son ode, « A Cassandre fuyarde », Blanchemain, II, 427.

Cf. *Amor.* LXXXVI avec Virgile, *Aen.*, VI, 280.

prédécesseurs anglais de Spenser ne dédaignent pas d'y recourir, et on remarque le sonnet de Lodge qui débute ¹:

« Ma fragile barque terrestre guidée par la raison...
et celui de Barnes ²:

« Ces rudes rafales qui harassent mon océan agité. »

Ces images reviennent dans les sonnets XXXIV et LXIII des *Amoretti*. Si ces poèmes ont une source précise, personne n'a encore réussi à la découvrir. Il est probable qu'il n'y en a pas. Mais ce qui frappe le plus le lecteur de Spenser, c'est qu'ils prennent modèle sur la longue comparaison ancienne:

« Comme un navire qui, à travers le vaste océan, conduit par quelque étoile, poursuit sa route, lorsqu'une tempête a obscurci son guide fidèle s'écarte bien loin de sa juste direction, ainsi moi...

Les métaphores de Lodge et de Barnes sont ingénieuses et quintessenciées, celle de Spenser est naturelle et juste.

Un autre exemple se rencontre dans le dernier sonnet du recueil. Le gémissement de la tourterelle solitaire remonte à Virgile ³:

Nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo

Cette image est fréquemment utilisée par les sonnettistes italiens, et Ronsard s'en empare et fait un dialogue entre la tourterelle et le poète ⁴:

« Que dis-tu, que fais-tu, pensive Tourterelle,
Dessus cet arbre sec ? — T. Las ! passant, je lamente.
R. Pourquoi lamentes-tu ? — T. Pour ma compagne absente.

Voici maintenant le sonnet de Spenser:

« Comme la tourterelle qui, sur la branche nue, reste à pleurer l'absence de sa compagne, et dans ses chants fait maint souhait pour le retour de celle qui semble tarder longtemps, ainsi moi...

Le poème de Ronsard est gracieux, celui de Spenser, bien qu'il contienne les mêmes idées, est tout différent, se modelant évidemment sur l'image ancienne.

Les comparaisons les plus curieuses de Spenser sont tirées de l'histoire naturelle en vogue au xvr^e siècle. Le sonnet II fait allusion aux petits de la vipère qui, à leur naissance, s'ouvrent

1. *Phillis*, XI.

2. *Parthenophil et Parthenophe*, XCI.

3. *Eg.* I., 58.

4. *Amours*, II, 62.

un passage à la lumière en rongant le ventre de leur mère. Le sonnet XX nous apprend que le lion, bien qu'il soit orgueilleux, dédaigne de dévorer l'agneau. Ici, Spenser se rencontre avec Tebaldeo ¹, qui avait construit un sonnet sur le même thème. Le XLIX nous dit que le basilic tue par la vue. Le LIII contient une curieuse allusion à la panthère. Cet animal, « sachant bien que sa peau tachetée plaît à toutes les bêtes, mais que son regard les effraie, cache sa tête terrifiante dans un buisson, pour qu'elles puissent le regarder pendant qu'il les dévore ». La dérivation fantaisiste du mot « panthère » ² explique cette légende. Le LXXXV parle de la « note imbécile » du coucou, qui représentait la vantardise, parce qu'il avait l'habitude de répéter son nom.

Toutes ces comparaisons sont empruntées au fonds commun des connaissances de l'époque, et à proprement parler n'ont pas de sources.

On parle souvent du « platonisme » de Spenser. Le poète doit-il beaucoup à Platon dans les *Amoretti*? Rien directement, à ce que nous croyons. Il s'empare de cette espèce de platonisme qui règne dans tous les sonnets pétrarquistes, particulièrement chez les Bembistes. Sa conception de l'amour est « platonique ». Les sonnets contiennent des allusions à la puissance de la beauté qui conduit au ciel. La dame représente cette beauté parfaite, l'image du Créateur. Toute la gloire du monde est vaine, n'est qu'une ombre à côté de la dame.

La conception platonicienne de la poésie entrevue dans le sonnet LXXXV, « fureur céleste », est celle que Spenser professait ailleurs. Elle pénètre toute la littérature élisabéthaine. C'est la doctrine favorite de la Pléiade. La poésie est « un don divin et un instinct céleste que ne peuvent donner ni le labeur, ni le savoir, mais que tous deux contribuent à orner; elle est versée dans l'esprit par un certain ἐνθουσιασμός ou inspiration céleste » ³. Mais ce ne sont que des détails, et l'on aurait tort d'attribuer une grande importance au platonisme des *Amoretti*. Spenser fut naturellement porté vers une conception élevée de l'amour, et ses lectures, fussent-elles de Pla-

1. Sonnet 90.

2. πᾶς/παν), tout, et θήρ bête.

3. Cf. M. Legouis, *Hist. de la Litt. anglaise*, p. 251.

ton lui-même, de Marsile Ficin ou simplement des sonnettistes, n'ont fait que fortifier son penchant inné.

Pour le lecteur moderne, l'intérêt de ces sonnets ne réside plus dans ce qu'ils racontent de la vie intime de Spenser. L'appréciation des *Amoretti* ne dépend pas de leur valeur biographique. Ici, il ne faut pas chercher à remonter de l'œuvre à la vie du poète. Nous devons tâcher de goûter ces sonnets pour leur beauté propre comme on faisait au xvi^e siècle.

Il est certain que beaucoup de ces pièces furent écrites dans le but de rivaliser avec les poètes continentaux. Un sonnet élogieux qui précède la série l'exprime ainsi :

« De ton esprit tu illustres la renommée de l'Angleterre, abattant l'ancien orgueil de nos voisins, qui, en poésie, réclament pour eux le principal renom. »

Une façon de surpasser ses rivaux, c'était de faire des variations sur les thèmes à la mode. Nous venons de voir que Spenser ne dédaignait pas cette méthode. Plus un poème suggérait de réminiscences littéraires au lecteur, plus il plaisait, et on était ravi de penser que les joyaux de l'antiquité ou des temps modernes passaient dans l'idiome national. C'est dans cet esprit qu'il faut approcher la plus grande partie des sonnets des *Amoretti*.

Mais Spenser fut un grand poète, et son originalité se manifeste même dans une série largement conventionnelle. Certains sonnets sont envahis par un sentiment religieux assez profond. Dans le XXII, nous avons l'impression d'une ascension vers un monde de dévotion mystique. Pourtant, ce sonnet rappelle de trop près les arabesques sentimentales de Desportes pour nous toucher. L'émotion est plus pénétrante dans le LXVIII. C'est un chant d'allégresse à l'occasion de la résurrection du Christ, et il s'inspire directement de l'Écriture sainte. Les phrases sonores et mélodieuses du texte sacré ont exalté le cœur du poète, et il oublie ses préoccupations italiennes pour parler de sa propre voix ¹:

Très glorieux Seigneur de vie ! qui ce jour as triomphé sur la mort et le péché, et ayant saccagé l'enfer en as emmené la Captivité enchaînée pour gagner notre amour.

1. Le sujet de ce sonnet est très populaire dans les recueils étrangers. Cf. Vianey, *op. cit.*, p. 307. Un sonnet d'Amadis Jamyn cité par M. Vianey est très près de Spenser. J'incline à penser cependant que Spenser s'inspire de l'Évangile.

L'émotion du poète se fait sentir aussi dans la chaude couleur, l'ardeur et la fougue d'autres sonnets où Spenser décrit la beauté physique de sa maîtresse. Dans ces sonnets, le LXIV, le LXXVI et le LXXVII, la joie du poète qui a eu le privilège de baiser sa dame, se traduit par des comparaisons « qui rappellent le Cantique des cantiques » ¹. Le sonnettiste a beaucoup de peine à réprimer ses pensées hardies. Ici, à la suite du Tasse, il a trouvé des accents justes.

Le canzoniere de Spenser est un des recueils qui se lisent le plus facilement aujourd'hui. Cela tient à plusieurs raisons. D'abord les concetti employés par le poète ne sont pas outrés comme ceux de Barnes, par exemple. Ils sont tout à fait conventionnels, et par conséquent faciles à saisir. Bon nombre des sonnets en sont complètement dénués. Dans ces cas, le poète se sert de comparaisons qui se rapprochent davantage des comparaisons anciennes ou classiques que des concetti italiens.

Le style de Spenser facilite aussi la lecture de ses sonnets. Ils semblent couler de source. Rien de heurté, rien d'obscur, ni d'elliptique. Les phrases ont de l'aisance et du mouvement. Les substantifs sont généralement accompagnés d'une épithète, mais les épithètes de Spenser n'ont pas la distinction de celles de Sidney. Spenser en a un choix inépuisable : elles viennent trop facilement sous sa plume. Elles n'ont rien d'imprévu. Le poète ne semble pas lutter avec la langue pour qu'elle exprime sa pensée précise. Son style a besoin d'être châtié. La prolixité est son défaut habituel.

Un certain nombre de doubles vocables figurent dans les sonnets, mais ici il est impossible de trouver à redire. L'emploi est des plus heureux. Spenser avait sans doute profité de sa propre expérience ou de celle de ses prédécesseurs.

Nous avons déjà fait allusion à la versification du sonnet spensérien, *abab, bcbc, cdcd, ee*, où les quatrains sont enchaînés de façon à ne pas être brisés. Ce sonnet, moins savant que l'italien et le français, n'a pourtant pas plus de rimes que les sonnets étrangers, et l'art n'y est peut-être pas moindre.

On devine quelle sera la conclusion de notre rapide étude. Le recueil de Spenser n'est pas un des plus originaux. Qu'il

1. Cf. M. Legouis, *Edmund Spenser*, p. 167.

s'agisse de sonnets imités du Tasse, ou de Desportes, de « sonnets-types » écrits sur les thèmes à la mode, ou de variations sur un sujet tel que l'immortalité conférée par la poésie, Spenser est rarement libre. Le poète, il est vrai, égale et surpasse parfois ses maîtres; il est particulièrement heureux lorsque ses sentiments religieux ou ses passions sensuelles sont éveillés. Au demeurant, son *canzoniere* ne possède pas l'intérêt d'*Astrophel et Stella*, ni dans le thème général ni dans le style. Mais les vers en sont harmonieux et souples, et les comparaisons sont souvent très belles. Certains sonnets se détachent par leur beauté intrinsèque, mais le recueil laisse l'impression générale que la forme concise du sonnet nuisait au génie proluxe du poète.

CHAPITRE XII

POÈTES SECONDAIRES

William Percy et *Coelia*; *Zepheria*; les *Certains Sonnets* de Richard Barnfield; *Emaricdulfe*; la *Fidessa* de Bartholomew Griffin; *Diella*; la *Chloris* de William Smith; conclusion.

En 1594 fut publiée la série de Percy, « Sonnets to the Fairest Coelia ». Ce Percy appartenait à la grande famille des comtes de Northumberland, et fut un des amis de Barnabé Barnes. Après une vie isolée et mouvementée, il mourut en 1648. Il n'avait que dix-neuf ans en 1594. « Attendu que je me fusse bien décidé à cacher mes sonnets, les regardant comme ma propriété personnelle, pourtant les ayant aimablement prêtés à quelques-uns, ils furent secrètement envoyés à l'impression et presque achevés d'imprimer avant que le fait n'arrivât à ma connaissance », dit-il, dans la Préface. Excuse habituelle chez les Elisabéthains, et par conséquent sujette à caution. « Je vous prie », continue Percy, « de les regarder comme des bagatelles, des inventions amoureuses. Sous peu, je communiquerai au monde un autre poème qui sera plus riche et aura plus de poids ». Nous ne possédons pas « l'autre poème ».

Un génie aurait peut-être pu donner quelque chose de durable à l'âge de Percy, mais ce sonnettiste n'était pas doué. Dans ses vingt poèmes, il ressasse avec plus ou moins de monotonie incolore tous les sujets à la mode. Il débute en faisant part au lecteur de son *inamoramento* qui ressemble à celui de Pétrarque, de Ronsard et de leurs fidèles disciples. Des yeux de la belle, Amour tire une flèche qui perce le poète au cœur. Après ce commencement, nous apprenons que les yeux de

l'aimée sont des astres qui influencent le destin de l'amant. Le poète est le prisonnier de sa dame, qui devient son juge Rhadamante. Il supplie son luth de le consoler de ses malheurs. Ensuite, il s'embarque sur une « mer de chagrin », où il rencontre « une tempête de haine ». Puis il essaie de conquérir le fort où se trouve le cœur de sa maîtresse : devant la porte stationnent Dédain, Crainte et Modestie, et tout près Chasteté s'efforce d'empêcher l'entrée de l'amant. Comment se fait-il, demande-t-il dans un autre sonnet, que les charmes de Coelia, ses « fils de cuivre » (cheveux), ses « prunes rougeâtres » (lèvres) existent simplement pour provoquer la perte de son amant ? Un autre sonnet raconte encore ses aventures au temple de Vénus : il avait eu des rêves agités, il voulait consulter l'oracle, mais en passant par le portail une dame qu'il croyait être la déesse lui fit signe. Il obéit mais s'aperçut trop tard que celle qu'il avait prise pour Vénus n'était qu'une Gorgone, qui le transforma en pierre. Viennent ensuite une demande de pardon à Vénus et à Cupidon pour les paroles dédaigneuses que le poète avait proférées, un sonnet introduisant Echo, et une protestation de constance envers la belle malgré ses multiples cruautés. Il la supplie de le tuer. Lorsqu'il arrivera à la demeure de Proserpine, il aura la consolation, au milieu de ses tourments de damné, d'être mort fidèle amant. Le dernier sonnet est la dédicace du recueil : le poète affirme que puisque le destin malveillant ne lui permet pas de jouir des faveurs de sa dame, il ne voudra plus l'ennuyer de ses plaintes. Un madrigal adressé à Barnes au sujet de *Parthenophil* achève le petit volume.

Il est malaisé de dire exactement où Percy a glané ses idées. Le titre du recueil, comme l'a remarqué Lee, porte le nom de l'héroïne des *Erotopaegnia* d'Angeriano, mais Percy ne doit rien à ce dernier. Quoique le sonnettiste mentionne « la furie de Roland », il ne semble pas avoir emprunté à l'Arioste. En effet, il est très probable que nous avons ici simplement des variations sur des thèmes à la mode, sans source précise. Barnes a peut-être influencé le style qui marque une prédilection pour les apostrophes :

Frown on ! smile on ! mock me ! despise me ! threat me !
All shall not make me leave for to intreat thee !

(XVI.)

Nous les rencontrons si souvent, ces pauvres protestations qui cherchent à étoffer une matière trop mince!

Le dernier sonnet (XX) rappelle le mouvement d'un poème de Daniel:

I'll go before into the myrtle shades,

(*Delia*, XXIII).

I'll walk forlorn along the willows shades.

(*Coelia*, XX.)

Les deux poèmes se déroulent sur des idées différentes, et s'il y a imitation, elle est purement formelle. A part ces minces indications, nous n'avons rien trouvé de précis.

L'échec de Percy est dû à des causes diverses, et d'abord à son insuffisance naturelle, car il n'était pas poète. Mais la partie formelle lui manque aussi bien que les idées. La versification de *Coelia* est bien rocailleuse, et si Percy a vraiment affectionné le style et la versification de Barnes, nous ne nous étonnerons pas de trouver chez lui des vers qui auraient fait honte à Wyatt. Il a naturellement écrit des sonnets anglais; mais cette forme est encore trop difficile pour lui. Ses rimes ne seraient pas acceptées par les poètes modernes, mais même au xvr^e siècle, on ne lui aurait pas pardonné ses licences. Il aime à employer des mots qui se terminent par *-ly* ou *-ion*, ou *-ed*, et ne les fait rimer que sur ces syllabes non accentuées. Pour citer quelques exemples, nous trouvons *passions* qui rime avec *consolations*, mais sur la fin du mot seulement; *certainly* avec *womanly*, *certainly* avec *wittingly*, et ainsi de suite. Bien entendu, il a quelquefois des rimes correctes, mais c'est généralement par hasard.

Nous renonçons à étudier plus en détail ce versificateur, qui a fait preuve d'un manque de « vocation » véritable.

**

Plus intéressant est le recueil *Zepheria* d'un anonyme, publié dans la même année. Les sonnets qui sont appelés « Canzons » sont introduits par un poème dédié « aux vrais fils des Muses » (alli veri figlioli delle Muse), et l'auteur qui affectionne l'italien signe le tout de la devise « Troppo sperar inganna » (trop espérer nous déçoit). Quarante « canzons » dont trente-trois sont des quatorzains, et les autres des poèmes

de 15 à 27 vers, utilisent tous les thèmes qui sont en vogue. Ce poète, modeste et humble, parle de ses « vers difformes », de ses « accents sans mérite », déclarant qu'il n'a pas la force de se hausser à faire connaître « la pure divinité de la beauté » de sa maîtresse. D'autres poètes l'appellent Vénus, et lui-même, qui devient Actéon ou Léandre, la compare à diverses héroïnes de la mythologie ancienne. Dans un sonnet qui adopte les procédés de Sidney, il détaille les traits du visage de sa belle comme ceux d'un édifice. Il raconte les débuts de son *inamoramento*, et pour décrire sa cour, emploie le vocabulaire et les images du droit. Il fait les éloges d'un baiser, qu'il rappelle aussi plus loin dans la série, et l'absence lui fournit l'occasion d'exhaler des plaintes. Dans la seconde moitié de la série, le poète est convaincu de l'insuccès de sa demande, et lorsque sa « barque » a fait naufrage, il envoie ses larmes « pour faire comprendre les souffrances qui le possèdent ».

Le poème liminaire est un salut aux contemporains. Il parle des accents mélodieux « des sonnets Déliens » et affirme que le thème du recueil écrit pour Zepheria conviendrait mieux « à Astrophel, à la Muse hautaine ». Pourtant, le chantre de Zepheria ne paraît pas avoir pris modèle sur ces deux chefs du sonnet élisabéthain. Il déclare dans le poème 18 que sa Muse « n'a jamais fait le voyage des Indes, pour teindre en pourpre la beauté de sa maîtresse », et ailleurs ses vers sont « homespun », tissés chez lui en Angleterre. En fait, malgré les devises italiennes, et le vocabulaire francisé, *Zepheria* nous semble dérober plus d'un trait à Barnes. Il est malaisé de signaler des emprunts directs; il ne paraît pas y en avoir. La ressemblance consiste surtout en un mouvement et des thèmes semblables. L'auteur de *Zepheria* fait un emploi très fréquent des apostrophes. Lorsqu'on rencontre des vers comme ceux-ci:

Illuminating Lamps ! Ye Orbs chrystallite !

Transparent mirrolds ! Globes divining beauty !

ne se rappelle-t-on pas le début de maints sonnets de Barnes?

Le seul rapprochement précis que nous ayons pu faire est le suivant: le poète parle de sa douleur et de la beauté incomparable de sa maîtresse, « my Grief and thy unmatched Beauty ». Quoiqu'il s'agisse ici de thèmes communs à tous les

sonnettistes, Barnes avait déjà employé presque les mêmes mots. Dans le premier sonnet de *Parthenophil*, nous trouvons « thy matchless beauty with my endless Grief », et la proximité des mots « Beauty » et « Grief » n'est peut-être pas tout à fait due au hasard.

Comme nous l'avons dit, le chantre de *Zepheria* cultive des thèmes tirés de la langue du droit. Au moins quatre sonnets, les 20, 21, 35, 37 et peut-être 38, montrent les traces des études juridiques de l'auteur. En effet, Lee suppose, probablement avec raison, qu'il fut étudiant en droit. Nous sommes transportés devant le tribunal, où se trouvent les avocats et le juge, et l'auteur n'hésite pas à introduire des mots latins, selon l'usage chez des hommes de loi. De telles images avaient été déjà annoncées dans le sonnet anglais par Barnes, comme nous l'avons déjà dit. Des pièces semblables se prêtaient facilement à la parodie, comme sir John Davies allait le faire voir dans ses « Gulling Sonnets », où il se moque expressément de *Zepheria*.

La fauconnerie et la science héraldique fournissent d'autres ornements à ce recueil.

Plus originaux sont les sonnets 32 et 33, où le poète suppose que Nature tient marché une fois par an à l'ombre des arbres. On entrevoit la vie de la vieille Angleterre où « le peuple actif vêtu de violet ou d'écarlate » vient chercher ses provisions.

Le canzon 30 est, aussi bien qu'une pastorale, une échappée sur une fête joyeuse de l'ancien temps.

Il a souvent été dit que bien peu de pétrarquistes échappent à la monotonie. Cela est vrai, une fois de plus, de l'auteur de *Zepheria*, mais reconnaissons qu'il voudrait être original dans son vocabulaire. Il ne fuit pas les mots savants; *superseideas* et *praemunire* sont employés comme s'ils faisaient partie de la langue anglaise, de même que de purs mots français comme *espérance*, *thésaurise*, *respire*, *souvenance*, *nauffrage*, *asile*. L'auteur n'hésite pas à employer des néologismes qu'il forge de toutes pièces, *excordiate*, *exordiate*, *vatical*, *foyalty*, *infame*, *irrotulate*. Comme un autre écolier limousin, il parle de ses « hyperbolised trajections », d'« ingeminate », de « cinct with bays ». Il cherche à étendre son vocabulaire par l'emploi du mot chaucérien *sweaven*, et par des innovations

comme *enage, englory, enwealthy, entendre*. Le « provignement » avait trouvé en lui un fidèle disciple.

Les mots composés de ce canzoniere prêtent beaucoup moins à la critique, mais « Arm-finned » (Léandre), « gold-wire » (fringes) pour sourcils provoqueront le sourire du lecteur. Evidemment, le goût de cet étudiant n'était pas toujours très difficile.

Quant à la versification, il a voulu écrire dans ses quatorzains des sonnets anglais. Les rimes sont presque toujours mauvaises. L'auteur est même, à cet égard, aussi coupable que Percy, quoique le rythme de ses vers soit en général meilleur, l'accent du mot et du vers s'accordant mieux que dans *Coelia*. Parfois, il est difficile de savoir comment le vers doit être scandé. Comme dans la poésie chassée à l'avènement de Wyatt, il est souvent nécessaire d'escamoter des syllabes pour que le vers en contienne le nombre correct.

La perte de ces sonnets ne serait pas un très grand malheur pour la littérature. L'auteur de *Zepheria* ne possède qu'une faible source lyrique, mais la forêt de néologismes qui apparaît dans son œuvre étouffe l'inspiration sous l'artifice. Le vocabulaire barbare et pédant est le caractère propre de cette œuvre hybride. Le style est plus vigoureux que celui de *Coelia*, mais l'auteur de *Zepheria* aurait besoin, autant que Percy, de limer ses vers. Il aurait dû prendre modèle sur un poète comme Daniel, qu'il salue si bas dans son poème liminaire.



Richard Barnfield avait vingt-et-un ans lorsqu'il publia, en 1595, sa *Cynthia, with certaine Sonnets, and the Legend of Cassandra*. Barnfield était un gentilhomme campagnard qui passa presque toute sa vie loin de Londres dans le comté de Stafford.

Cynthia contient des compliments exagérés à l'égard d'Élisabeth; la *Légende de Cassandre* répond à son titre en racontant l'histoire de la malheureuse prophétesse; les *Certaine Sonnets* reprennent un sujet qui semble hanter l'esprit de Barnfield, l'amour du poète pour un beau jeune homme, appelé ici Ganymède. Or, dans le *Berger aimant*, qui date de

1594¹, Barnfield s'était déjà inspiré de ce même thème. La source générale de poésies semblables que le poète avoue lui-même dans la préface de *Cynthia* est la deuxième églogue de Virgile: « Je révélerai l'idée de mon *Berger aimant*, dit-il, ce n'était rien moins qu'une imitation de Virgile dans la deuxième églogue d'Alexis ».

Voilà pour le thème général. Ce sujet qui diffère assez de l'amour d'une maîtresse, nous inviterait à croire qu'il s'agit dans ces vingt sonnets d'une matière toute différente. Mais ici nos espoirs sont déçus: si l'on changeait le nom du jeune homme, tous les sonnets sans exception pourraient aussi bien s'appliquer à une maîtresse. Les mêmes compliments et les mêmes descriptions se retrouvent: Barnfield ne craint pas le burlesque, comme nous allons le voir.

Enumérons brièvement quelques-uns des sujets traités. Dans le premier sonnet, un voleur qui a dérobé le cœur du poète est cité devant la justice, mais les yeux de l'amant et non le voleur sont condamnés parce qu'ils ont laissé pénétrer le larron, — conclusion tout à fait dans le goût d'autres canzonieri. On retrouve également la lutte entre Beauté, Majesté et Vertu pour la possession de Ganymède. Ici, de même, les yeux de l'aimé deviennent des étoiles qui guident la vie du poète. Un autre sonnet raconte un songe amoureux; un autre chante les louanges de la Tamise; un autre exprime le souhait de l'amant, qui voudrait être l'oreiller de son bien-aimé. Un autre encore raconte la naissance de Ganymède, et explique qu'il fut fait par Vénus du sang de Diane mêlé à la neige. Cette combinaison fait comprendre la beauté de son corps et la chasteté de son esprit. Les éloges de Ganymède nécessitent des comparaisons avec Adonis et Narcisse, et la mention de ce dernier amène l'inévitable sonnet avec Echo. La beauté du jeune homme surpasse celle de Megaboetes et Cleonymus, qui (l'auteur a l'heureuse idée de nous en informer) sont mentionnés par « le grand Plutarque », qui loue leur beauté avec de rares trouvailles d'expression. Pourtant, la perle de tous est le portrait détaillé du corps du bien-aimé. Barnfield se lance courageusement dans la série de compa-

1. A la fin du *Contentement du Berger* apparaît un sonnet qui montre l'influence de Daniel. « Loe here behold these tributarie teares » à comparer avec *Delia*, LV.

raisons qu'on rencontre chez les amants-poètes. Les joues de Ganymède sont teintes par la rose et l'œillet: ses lèvres sont des fraises mouillées par le nectar, sa bouche est une ruche, sa langue un rayon de miel, et ses dents (bien entendu) des perles serties de corail rougissant.

Ainsi, dans la description des beautés et des vertus de Ganymède, Barnfield s'est servi des images à la mode. Dans l'expression de ses propres sentiments envers le jeune homme, il a suivi exactement le même sentier. Le plus grand bien qu'il puisse acquérir, c'est de voir le bel œil de son amour. Le poète a été blessé, mais seul l'ennemi pourra le guérir. Un sonnet fait cadeau à Ganymède d'un gant (*glove*) et le poète supplie le jeune homme de le mettre près de son cœur, parce que en enlevant le *g* de *glove*, on trouve *love*. Dans un autre poème, Barnfield raconte que de toutes les voyelles, *i* et *u* (qui forment le mot « you ») lui sont le plus chères. Le dernier sonnet du recueil est le plus intéressant de tous, parce qu'il contient des allusions à Spenser et à Drayton. Si ces plus grands poètes avaient décrit la beauté de Ganymède, combien plus grande aurait été sa renommée! Le poète termine en sollicitant le pardon de Drayton et de Spenser et la pitié de son bien-aimé.

Les sujets traités par Barnfield indiquent qu'il avait étudié de très près les sonnettistes antérieurs: une lecture attentive de son recueil confirme cette idée. Les traces précises de l'influence qu'ont exercée sur lui ses prédécesseurs ne sont pas nombreuses, mais elles nous paraissent assez vraisemblables.

Le premier sonnet nous présente le tribunal, le juge, les jurés et le prisonnier, scène qui se retrouve assez souvent dans les sonnets élisabéthains. Nous pouvons cependant signaler l'origine exacte du poème de Barnfield: c'est un sonnet de *Diana* (II.V), car le chancre de Ganymède n'hésite pas à se servir des expressions mêmes de Constable. Le thème général est le même dans les deux cas. Mais les vers importants sont les suivants:

Conscience the Iudge, twelve Reasons are the Iurie,
 They finde mine eies the beautie t'have let in,
 And on this verdict given, agreed they bin.
 Wherefore, because his beauty did allure yee,

Your Doome is this : *in teares still to be drowned,*
 When his faire forehead with disdain is frowned.

(Barnfield, I.)

Et voici Constable :

Reason returned ; Love and Fortune made
 Judges, to judge mine Eyes to punishment.
 Fortune, sith they, by sight my heart betrayed ;
 From wished sight, adjudged them banishment !
 Love, sith by fire murdered my heart was found ;
 Adjudged them *in tears for to be drowned !*

Ailleurs, Barnfield ne paraît pas avoir imité aussi directement. Il est hanté par la poésie de ses prédécesseurs, et nous trouvons parfois un demi-vers utilisé dans un contexte différent. Comme Daniel, il avait « *sacrificed his youth* » à son bien-aimé. Ganymède « *loves to be beloved, but not to love* », tout comme les « beautés de là-haut » dont parle Sidney (A. et S. XXXI). Ailleurs, Barnfield reprend un procédé affectonné par un prédécesseur, mais de telle façon qu'il garde son indépendance de langage. La lutte entre Beauté, Majesté et Vertu du sonnet II rappelle avec des changements le sonnet LII d'*Astrophel et Stella*, où Vertu et Amour luttent pour la possession de Stella.

Le recueil de Barnfield est trop court pour nous retenir bien longtemps. Sa versification lui donne une certaine prééminence, car le poète adopte la forme qui avait plu quelquefois à Drayton dans les *Amours* de 1594, c'est-à-dire *abba, cddc, effe, gg*. La versification de Barnfield est bonne en général, mais ses rimes sont un peu lâches. On rencontre par exemple *Antiquity* et *felicity*, *wish is* et *kisses*, *countenaunce* et *continuance*. D'autre part, il a soin, en général, d'avoir le nombre correct de syllabes dans un vers. Il a quelques apocopes qui sont dures à l'oreille.

L'amour de la campagne qui charme le lecteur dans le *Berger aimant* est presque complètement absent des sonnets. Les fraîches peintures gracieuses de la vie champêtre manquent dans ce recueil peu original, qui tire toutes ses idées des livres. Le sonnet XV cependant est un peu moins banal que les autres, et quoique le sujet n'ait rien de très nouveau, apporte une note de variété au milieu de sonnets monotones. Il y fait l'éloge de la vie des bergers, qui est opposée à la vie

de cour. « Nous vivons heureux », dit le poète, « la chose appelée orgueil..., je ne sais pas ce qu'elle veut dire; nous nous contentons seulement d'apprendre à parquer et à déparquer nos moutons ».

On a l'habitude d'attirer l'attention sur le fait que Barnfield est le seul prédécesseur anglais de Shakespeare à adresser des sonnets à un jeune homme. C'est exact, et dans ce sens on peut dire qu'il préfigure les sonnets de Shakespeare. Ici, cependant, cesse la ressemblance, car les *Certains Sonnets* ne sont qu'un exercice sur les thèmes à la mode, l'aimé, pour le moment, ayant changé de sexe. Les sonnets de Barnfield n'ont ni la profondeur, ni la variété de ceux de Shakespeare. La versification de Barnfield, comme nous l'avons vu, est soignée, et la valeur de ces poèmes réside surtout dans la forme qui est assez correcte.

*
**

Un canzoniere d'un anonyme intitulé *Emaricdulfe* vit le jour en 1595, et fut dédié à deux gentilshommes, John Zouch et Edward Fitton. La préface nous renseigne un peu sur l'origine des poèmes. C'est une « œuvre d'oisiveté », entreprise au service et sur les ordres d'une belle dame. Sir Sidney Lee a résolu l'énigme de son nom, car « Emaricdulfe » représente « Marie Cufeld ou Cufaud, de Cufaud Manor, près de Basingstoke »¹. Le poète a été obligé par la fièvre de garder la chambre, et il voulait « abandonner la paresse » et achever son œuvre. Il demande que l'on excuse ses « écrits indoctes », puisque, dit-il, « je ne suis pas érudit, comme il apparaît dans mes vers sans valeur ».

Il est intéressant de noter que le recueil émane d'une suggestion de la dame, l'attitude du chantre d'Emaricdulfe rappelant celle du chevalier courtois du moyen âge. Le canzoniere a donc une certaine part de réalité, mais malgré la découverte du nom de la dame, un ou deux sonnets qui font allusion à des faits particuliers nous restent incompréhensibles. Nous ne savons rien sur Marie Cufeld, et nous ignorons combien de vérité est cachée sous cette « vision » des sonnets VIII

1. *Op. cit.*, Introduction, p. cv.

à XII; nous ne pouvons non plus comprendre l'énigme de « l'oiseau de Junon et de la Tortue » du XVIII. Dans le sonnet XIII, le poète sait qu'il est aimé, car il se complaît à dénombrer les cadeaux reçus de sa maîtresse.

Les sonnets que nous venons d'énumérer ne sont pas conventionnels, mais nous ne sommes pas en peine de reconnaître les sujets du reste du recueil. Les allusions à la mythologie ne sont pas nombreuses, mais nous retrouvons Icare, et l'inévitable allusion à des aspirations trop hautes, aussi bien que les déesses de l'Olympe, qui sont surpassées dans leur plus éminente qualité par la mortelle Emaricdulfe. Le poète, pour sa part, avait autrefois dédaigné l'amour, mais il est enfin vaincu et demande à sa dame d'avoir pitié de lui. Il sacrifie son cœur à sa belle et arrose l'autel de ses larmes. Ailleurs son cœur devient un navire pour lequel il demande l'accueil fait par Didon à Enée! Tout en écrivant des sonnets, il proteste que son visage, ses yeux et son cœur exprimeront bien son amour sans l'aide de paroles. Son amitié et son amour dureront éternellement.

La plupart des sonnets cependant concernent la dame. A plusieurs reprises, le poète lui tresse une couronne d'éloges. Le ciel lui a dispensé des talents précieux, et la Nature a aidé à l'orner. Elle est si belle qu'elle surpasse les dieux et les déesses; les fleurs aussi sont jalouses de sa beauté. Vénus et Cupidon sont installés dans ses cheveux. Pourquoi les marchands cherchent-ils les pierres précieuses aux Indes? La personne d'Emaricdulfe pourrait les fournir sans tant de peine. Mais elle est aussi sage que belle, et ses paroles méritent des louanges. Le poète se sent incapable de se hausser à un sujet altier et convie Daniel et Spenser à venir lui prêter l'aide de leurs plumes. Quelques thèmes généraux sont mêlés à ces sonnets. La fidélité et le désir sont analysés et décrits.

J'ai fait assez de recherches sur cette série de sonnets pour constater que cet auteur est de ceux qui se contentent, la plupart du temps, de butiner dans le verger anglais. Non pas qu'il ait ignoré les étrangers. Le sonnet XV emprunte son thème à Desportes, *Diane*, I, 32: « Quelles intentions nos marchands ont-ils en labourant avec ardeur la mer pour trouver de riches bijoux? Puisque mille sortes sont entassées en Emaricdulfe, qui surpassent les trésors des Indes opulentes ».

Nous avons déjà rencontré ce thème chez Barnes et chez Spenser. Mais ce canzoniere nous frappe par les échos qu'il contient des prédécesseurs anglais. Le sonnet IV, par exemple, nous rappelle le LXXIV d'*Astrophel et Stella*. L'auteur d'*Emaricdulfe* n'imité pas directement Sidney, et il y a tant de poèmes sur ce même thème qu'il est impossible d'indiquer la source précise. Le poème d'*Emaricdulfe* commence ainsi : « Ma Muse solitaire qui n'a jamais suivi le sentier conduisant au sommet de la haute montagne des Piérides, ni ne s'est jamais lavée dans le bain vif de la source du savoir, la claire fontaine d'Aganippe... ». Ce poème fait penser tout de suite à d'autres professions semblables, mais il évite le démarquage d'aucune¹.

Le recueil contient aussi des réminiscences de Constable. Le sonnet XIV d'*Emaricdulfe* commence ainsi :

Behind the hedge (not daring to be seene)
I saw the sweet sent Roses *blush for shame*,
The Violets stain'd, and *pale the Lillies* beene :
Whereat to smile my Ladie had good gaine².

Constable avait écrit :

My Lady's presence makes the Roses red,
Because to see her lips they *blush for shame*.
The *Lily's* leaves, for envy, *pale* became ;
And her white hands in them this envy bred³.

Evidemment, c'est un de ces concetti qui s'exprimeraient toujours dans un langage pareil, mais ici l'auteur d'*Emaricdulfe* paraît avoir eu le sonnet de Constable sous les yeux.

Le rythme et le langage du début du sonnet VII rappellent aussi *Diana* :

I *will persever ever* for to love thee,
O cease divinest sweetness to *disdaine mee* :

Voici Constable (*Diana*, VII, VII) :

Thou *wilt persever ever* to *disdain me* ;
And I shall then die...

1. Voir notre chap. sur Sidney, p. 44.

2. Derrière la haie sans oser me faire voir, j'ai vu rougir de honte les roses à l'odeur exquise : les violettes deviennent plus foncées, le lys plus pâle, sur quoi ma dame profita de l'occasion pour sourire.

3. La présence de ma dame rend rouges les roses, parce qu'en la voyant elles rougissent de honte, les pétales du lys, envieuses, deviennent pâles ; et les mains blanches de ma dame engendrèrent en eux cette envie.

L'influence de Daniel se fait voir peut-être dans un autre thème d'*Emaricdulfe*. L'auteur, à la suite de tant de poètes anciens et modernes, de Daniel en particulier parmi les Anglais, invite sa maîtresse à l'amour, en lui prêchant la fuite de la beauté qui se fane comme les fleurs. Le sonnet XXXI exhale un vague parfum aussi du style de Daniel :

In tedious volumes I doe not intend
To write my woes...

D'autres sonnets ont des thèmes bien connus. Le XXIII est adressé aux poètes contemporains dont l'auteur, suivant la doctrine courante de la Renaissance, vante « la divine rage ». Le XXVI est un sonnet « d'impossibles ». Le XXVII est un de ces « doux » sonnets si aimés par les pétrarquistes. Le XXXIV décrit l'amour dans une série d'antithèses. Le XXXVII a acquis une certaine importance à cause de son sujet que Lee a comparé avec le sonnet CXXIX de Shakespeare¹. Les deux quatrains apostrophent le Désir, et les tercets expriment le souhait qu'il ne s'approche pas de la maîtresse. Le sonnet n'est pas exempt de la répétition qu'un meilleur poète aurait su éviter. Pourtant, les phrases sont bien choisies et l'expression est assez vigoureuse.

Le recueil d'*Emaricdulfe* n'est pas, en somme, un des plus mauvais. L'auteur possède le sens du rythme anglais mieux que les chantres de Coelia et de Zepheria et, point important, il sait rimer. Il a parfois d'énergiques mots composés, tels que « grief-galled » (heart), « hel-born » (monster). Naturellement, il adopte la forme anglaise du sonnet, celle de Surrey et de Daniel. Il est vrai que souvent ses vers ne sont que de la prose rimée, et qu'il serait facile d'y montrer des chevilles, mais nous savons gré à ce poète d'avoir écrit dans un style assez clair.

*
**

Bartholomew Griffin, auteur de *Fidessa*, est mal connu dans l'histoire, mais son canzoniere, publié en 1596, nous informe qu'il était « gentleman ». La dédicace à William Essex de Lamebourne est suivie d'une lettre aux gentilshom-

1. *Life of Shakespeare* (1925), p. 179.

mes des Inns of Court. Elle demande leur protection, et promet de leur fournir « le trimestre prochain une pastorale encore inachevée ». Aucune trace de Griffin n'existe sur les registres des Inns, et on suppose qu'il fut avoué (attorney). La pastorale n'a pas été retrouvée jusqu'ici¹.

Fidessa contient soixante-deux sonnets et commence par une citation latine se terminant par une autre citation. Au point de vue des thèmes, c'est un des recueils les plus monotones que nous possédions. Ce sont d'interminables gémissements alternant avec des variations sur les thèmes à la mode. On rencontre, par exemple, le sonnet au sommeil, le sonnet sur le pouvoir de la musique, le sonnet sur l'absence, le songe amoureux qui enchante le poète. La dame n'est pas tout à fait oubliée, car le poète demande à tout son être de chanter les éloges de *Fidessa*. Les ornements mythologiques les plus populaires du sonnet élisabéthain se rencontrent ici encore une fois; Léandre, Pygmalion, Circé et les Parques font de brèves apparitions, tandis qu'un sonnet, le LIV, dénombre les dieux et les déesses qui ont succombé à l'amour. Mais les plaintes amoureuses fournissent les thèmes de plus de la moitié des poèmes. Deux sonnets ne sont que des jeux savants et ce sont ceux-là qui viennent clore la série.

Griffin parle de lui-même dans une des préfaces de *Fidessa* comme d'un « jeune commençant ». Aussi faut-il le regarder comme un de ces jeunes gens de loi qui n'étaient pas nécessairement très poètes, mais qui sacrifiaient volontiers aux Muses. Chez lui, on aperçoit clairement la séduction que les grands sonnettistes anglais exerçaient sur leurs jeunes compatriotes.

Griffin n'ignorait pas Desportes, comme il apparaît par la traduction d'un sonnet de *Diane* (LXV) qu'il a inséré dans sa *Fidessa* (LVII), mais l'influence de Desportes n'égale pas celles de Sidney et de Daniel. Il leur prend parfois des thèmes, comme l'apostrophe au sommeil, qui doit son début à Daniel et la plupart de ses idées à Sidney. En général, cependant, Griffin se contente de cueillir des phrases, des hémistiches chez ses auteurs favoris, qu'il utilise selon ses besoins. Nous

1. Un des sonnets, le III, fut réimprimé dans le *Passionate Pilgrim*, attribué par Jaggard à Shakespeare.

citerons quelques vers à titre d'exemples; voici d'abord Griffin (*Fidessa*, XX) :

« *She loves* », she said, « but with a *love not blind*. »
 Her love is counsel that I should not love ;
 But upon virtues, fix a stayed *mind*.
 But what ! This new-coined love, love doth reprove !
 If this be love of which you make such store ;
 Sweet ! *love me less, that you may love me more !*

Ce sonnet est tiré de Sidney, *Astrophel et Stella*, LXII:

I joyed ; but straight thus watered was my wine.
 « That love she did, but loved a *love not blind* ;
 Which would not let me, whom she loved, decline
 From nobler course, fit for my birth and *mind* ;
 And therefore by her love's authority,
 Willed me, these tempests of vain love to fly ;
 And anchor fast myself on Virtue's shore. »
 Alas, if this the only metal be
 Of love new-coined to help my beggary :
 Dear ! *love me not, that ye may love me more !*

Voici une imitation de Daniel : Griffin¹ parle ainsi dans son premier sonnet :

Dumb is the message of my hidden grief,
 And store of Speech by silence is increased ;
 O let me die, or purchase some *relief* !

Si l'on regarde le sonnet VIII de *Delia*, on trouve les vers suivants :

And you, mine Eyes ! the agents of my heart,
 Told the *dumb message of my hidden grief* :
 And oft, with careful tunes, with silent art,
 Did 'treat the cruel Fair to yield *relief*.

Nous avons choisi les plus frappants exemples. Ailleurs, Griffin emprunte un demi-vers, un commencement, une conclusion qu'il insère dans un sonnet de son invention. Nous ajoutons une liste dans l'appendice où le lecteur trouvera d'autres exemples des plagiats de Griffin.

Au milieu de toutes ces imitations d'autres sonnettistes, on n'aperçoit pas bien la personnalité du poète. Le style de

1. Voir aussi notre article, *Rev. of Eng. Studies*, 1926, pour Griffin, Linche et Smith. Consulter l'Appendice, p. 321.

Sidney paraît avoir eu la plus forte influence sur la formation de son talent. Griffin produit le même effet que Sidney, souvent avec les mots mêmes de son illustre prédécesseur. Le sonnet III, rendu célèbre par le *Pèlerin passionné*, appartient à la catégorie des petits drames affectionnés par Griffin à la suite de Sidney. Les sonnets V, XIV, XVIII, XX, XXII et XLVIII sont parmi les plus intéressants à ce point de vue.

Le mouvement plus lent des vers de Daniel n'a pas possédé le même attrait pour le chantre de *Fidessa*, mais quelques sonnets indiquent une assimilation de son style et pourraient être pris pour du Daniel de second ordre.

La versification de Griffin présente un progrès sur celle des poètes secondaires déjà passés en revue. Il emploie la forme anglaise du sonnet, possédant le sens du rythme et ayant l'oreille assez développée pour bien scander ses vers. Les syllabes et les accents sont justes, et la rime n'a pas les anomalies que nous avons notées pour d'autres poètes secondaires ¹. Ici il convient de rappeler l'innovation de Griffin qui consiste à terminer tous les vers du sonnet par le même mot (XXIII, LX, LXII).

Griffin est un esprit sans originalité, mais il a su suivre l'enseignement des meilleurs poètes. Son œuvre est en partie un plagiat, en partie une faible imitation de Sidney et de Daniel, mais même ainsi elle a un caractère défini et une valeur qui provient d'une excellente technique.

*
**

L'auteur de *Diella*, que l'on suppose être Richard Linche, est un autre de ces poètes qui se détournent volontiers des Français et des Italiens et s'attachent étroitement à leurs prédécesseurs anglais.

Les sonnets de *Diella* sont dédiés par l'imprimeur Olney à la fille de Sackville, Lady Glemnham. Ils furent publiés en 1596, et ils ont toutes les marques d'une œuvre de jeunesse.

Ces sonnets ne sont que des exercices de style et de conceitti, et forment un autre recueil de variations sur les thèmes.

1. Il y a naturellement des rimes comme celles-ci, *aggrievance*, *chance*, *constancy* et *clemency*.

pétrarquistes. Comme chez Griffin, les plaintes de l'amant reviennent à chaque instant parmi des sonnets sur des sujets connus. Plus d'une fois, le poète raconte son *inamoramento*; il fait le portrait de sa maîtresse et s'exclame sur ses beautés, et ses vertus. Il est impossible de dénombrer ses grâces. De même les souffrances du poète sont innombrables et il serait heureux de prendre la place de Tantale, de Titius et d'Ixion. Au printemps, tout est joyeux, sauf l'amant. Les sonnets ne forment pas une suite continue et le poète trouve l'occasion d'introduire les thèmes qu'il affectionne particulièrement. Il y a le sonnet des « impossibles », comme chez Griffin; supplication à la Nature d'avoir pitié de l'amant, les métaphores empruntées au langage des voyages sur mer, les songes amoureux, ou bien l'insomnie de l'amant, le tout entremêlé de supplications à la pitié de la belle. Une fois seulement le poète se permet d'exprimer des souhaits plus hardis... et il pourra dire avec raison à la fin de la série qu'il a aimé sa maîtresse « avec un zèle très pur » et un cœur fidèle.

On reconnaît sans peine les thèmes traités dans *Diella*, mais il est plus malaisé d'indiquer les sources exactes de l'œuvre. D'après le titre qui est tiré de *Delia*, on s'attendrait à rencontrer des souvenirs de Daniel, mais il n'en est rien. En effet, le seul auteur que Linche suive de près, — jusqu'à lui prendre parfois ses mots — est Watson. Voici les exemples des plus probants. Nous citons d'abord *Diella* XVI:

But I must love her, Tigress ! too too much !
Forced ; must I love ! because I find none such.

et voici Watson, *Tears of Fancie*, XX:

Hart sighed and bled, eies wept and gaz'd too much.
Yet must I gaze because I see none such.

On pourra comparer aussi *Diella* XXVI avec *Tears of Fancie* VII:

The love-hurt heart, which tyrant Cupid wounds,
(proudly insulting o'er his conquered prey)
(*Diella*, XXVI.)

Now Love triumphed having got the day,
Proudly insulting, tyrannizing still :
As Hawke that ceazeth on the yeelding pray.
(*Tears of Fancie*, VII.)

Mais nous ne croyons pas aller trop loin en voyant dans ce recueil une autre influence, celle des *Amoretti* de Spenser. Ce poète n'est pas plagié comme Watson, mais sa séduction sur Linche nous semble indiscutable. Ce dernier sonnettiste fait une « contamination » de deux sonnets spensériens dans son sonnet IX :

In firmest stone, small rain doth make a print :
 but seas of tears cannot thy hardness moye !
 Then, wretched I, must *dye before my time* !
 Blasted and spoiled in my budding prime.

On comparera à ces vers les sonnets suivants de Spenser, XVIII et XLII :

And drizzling drops, that often do redound,
 The firmest flint doth in continuance wear :
 Yet cannot I, with many a dropping tear
 And long entreaty, soften her hard heart.
 Only let her abstain from cruelty,
 And do me not *before my time to die*.

Comme pour *Fidessa*, le lecteur pourra consulter la liste que nous donnons; elle lui offrira des rapprochements intéressants entre Linche et ses prédécesseurs.

Bien qu'il ne s'élève que rarement au-dessus du médiocre, et qu'il ait une veine assez pauvre, Linche possède comme Griffin une technique habile. Ses vers coulent facilement; rien de rocailleux comme chez l'auteur de *Zepheria*. Watson, son modèle, lui a enseigné la correction du vers, et c'est un gain à ce moment de décadence du sonnet. La versification de *Diella* n'est pas mauvaise; on pourrait critiquer certains vers où il faut escamoter des syllabes, mais en général l'influence de Watson s'est exercée sur un élève docile.

L'emploi des épithètes composées caractérise le recueil, et l'auteur va jusqu'à en mettre deux devant le même substantif, « the fair-faced, gold-encovered book », ou deux épithètes dans le même vers, comme par exemple, « Pitchy-countenanced Death's dead-doing dart ». En général, cependant, les doubles vocables indiquent un goût assez sûr.

Les allusions savantes s'efforcent de rehausser le ton du canzoniere. Ce ne sont pas seulement des mythes bien connus comme ceux de Tantale et d'Ixion, mais des souvenirs émi-

nemment doctes qui sont mis au service du poète. La voix de sa bien-aimée était plus suave que celle de Thamiras. Si Phryné avait dardé des rayons aussi puissants que ceux de Diella, le cœur gelé de Zénocrate se serait allumé de désir. Et ainsi de suite. Malgré tous les ornements, cependant, le poète s'est rarement élevé au ton qui conviendrait à son savoir.

Les descriptions détaillées de la dame sont particulièrement pédestres; le chantre de Diella n'évite pas les vers ridicules:

Her Cheeks are like ripe cherries laid in milk.

(Sonnet III.)

Her cheeks were roses laid in crystal glass.

(XXII.)

Nous sommes loin de la simplicité de Spenser:

Her ruddy cheeks, like unto roses red ;

(*Amoretti*, LXIV.)

ou même du vers prosaïque de Watson:

On either cheek a Rose and Lillie lies.

(*Hec.*, VII.)

Les vers charmants se rencontrent parfois dans *Diella*, et nous préférons terminer cette courte étude en citant le début du sonnet X. Le sujet est très ancien: c'est le renouveau qui apporte l'allégresse à la nature, et laisse l'amant dans la tristesse:

« Lorsque Flore, exultant dans ses superbes atours, revêt la belle Terre d'une robe pailletée, lorsque la fureur de Borée est bannie, et tous les cieux éclaircis, débarrassés de sa colère menaçante, à ce moment tous les enfants de Nature se délectent: les arbres poussent des feuilles, et les fleurs des bourgeons; les plantes germent et les bêtes se multiplient. Seule mon âme surchargée de profond ennui, ne peut se réjouir, ni ne peuvent cesser les soupirs ni les pleurs. »

*
**

William Smith, qui nouait aussi, en 1596, un bouquet de sonnets pour sa belle Chloris, est un autre poète qui est presque complètement inconnu. C'est évidemment un jeune homme plein d'enthousiasme pour la poésie et fervent disciple de Spenser, dont il goûte particulièrement les églogues. Il fait allusion à sa jeunesse à plusieurs reprises. Son « jeune

âge bourgeonnant », son « visage sans duvet », ses « vers de jeunesse » ou ses « premiers vers » viennent solliciter notre compassion. Dans un poème liminaire qu'il dédie au « berger très excellent et docte, Colin Clout », et dans le dernier sonnet de *Chloris*, Smith demande en toute humilité la protection de Spenser. Un second poème qui sert de préface apostrophe « tous les bergers en général ».

Le titre exact de ce recueil est le suivant : *Chloris, ou la Complainte du Berger passionné et méprisé*. Il indique la nature du recueil; c'est une série de sonnets pastoraux, ou plutôt ces sonnets sont pastoraux toutes les fois que le poète se souvient de sa convention, et n'enlève pas le masque pour parler en sa propre personne. Ici nous retrouvons les sujets habituels de la poésie pétrarquiste. Smith a des prétentions au style altier. Au début, il invoque les Muses, « qui demeurent toujours sur le Mont Parnasse », et Pan, roi des bergers. Dans un des derniers sonnets, il affirme que sa Muse « ne cessera jamais de grimper sur la colline où se rendent les Muses érudites ». Une grande partie des sonnets est remplie de lamentations. Les moutons du poète doivent paître pendant qu'il pleure; ils n'ont pas besoin de s'arrêter pour le regarder pleurer. Il passe ses jours et ses nuits à se plaindre, et il invoque dans plusieurs sonnets la pitié de la Nature. Le cadre champêtre convient à des poèmes introduisant Echo; ce que le poète ne manque pas de faire. Chloris est une belle chasse-resse, dédaigneuse et sans pitié. Elle fuit son pauvre amant, même lorsqu'il proteste de la pureté de son amour. Mais il se console en réfléchissant que même les plus grands dieux sont vaincus par Amour; lui, pauvre mortel, ne peut s'attendre à mieux. Fortune ne le favorise point; sa cour ne réussit pas auprès de sa belle. Pourtant, il restera fidèle, il ne l'oubliera jamais malgré ses dédains.

Le recueil continue ainsi, les mêmes sujets revenant à plusieurs reprises. Les poèmes ont été composés par groupes de quatre ou cinq, car ils sont reliés ensemble, le dernier vers d'un sonnet devenant le premier du suivant. Malgré ces liens, ils ne forment pas une suite, et au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture, l'impression va grandissant qu'il s'agit ici simplement d'exercices littéraires.

Quant aux sources, le sonnet XIII de Chloris, qui est inti-

tulé « Songe », indique que le poète connaissait un incident de l'*Aminie* du Tasse ¹. Mais le canzoniere de Smith ne se distingue pas par l'imitation des étrangers. Il s'applique, comme Griffin et Linche, à retrouver les beautés de ses prédécesseurs anglais. D'après ses protestations adressées à Colin Clout, on s'attendrait à ce que Smith prenne modèle surtout sur le *Calendrier du Berger*. Pourtant, d'après toutes nos recherches, il ne paraît exister qu'un seul plagiat de ce dernier poème, contre une demi-douzaine de la *Phyllis* de Lodge. Citons quelques exemples; voici d'abord Smith:

Long hath my sufferance laboured to enforce
One pearl of pity from her pretty eyes ;
Whilst I, with restless oceans of remorse,
Bedew the banks where my fair Chloris lies.

Et voici Lodge:

Long hath my sufferance laboured to enforce
One pearl of pity from her pretty eyes ;
Whilst I with restless rivers of remorse,
Have bathed the banks where my fair Phillis lies.

On trouvera d'autres rapprochements aussi probants dans la liste des sources. Smith avait certainement trouvé le moyen d'écrire de beaux sonnets, mais c'est la lyre de Lodge qu'il fait vibrer, et non la sienne. Bien entendu, il ne copie pas toujours aussi servilement; tantôt il ne dérobe qu'une expression, adjectif et substantif, tantôt il prend les idées et en bouleverse l'ordre.

Les réminiscences d'autres poètes anglais sont moins nombreuses. Dans le sonnet XVIII, où Smith dénombre les procédés habituels « d'autres écrivains » lorsqu'ils voudraient dépeindre leur maîtresse, on croit respirer un instant l'atmosphère de Sidney. L'emploi de l'histoire naturelle dans le sonnet XIX rappelle la *Diana* de Constable, mais Smith ne paraît pas avoir copié ce dernier. Pourtant, on rencontre des plagiat d'un autre prédécesseur, Daniel. Les thèmes des sonnets XXIII, le phénix, et XXVI, la fuite de la jeunesse, avaient déjà paru dans *Delia*. Dans le dernier cas, Smith n'hésite pas

1. Thomas Watson avait déjà traduit l'*Aminie* en latin, et Abraham Fraunce en avait donné une version anglaise d'après le latin de Watson.

à emprunter les mots mêmes de Daniel. Voici *Chloris*, XXVI:

Then wilt thou mourn ! when none shall thee respect
 Then wilt thou think *how thou hast scorned my tears !*
 Then, pitiless, each one will thee neglect ;
 When hoary grey shall dye thy yellow *hairs*.

Voici *Delia*, XXXVI:

Thou may'st repent, that *thou hast scorned my tears*,
 When Winter snows upon thy golden *hairs*.

L'auteur de *Chloris* utilise aussi l'expression « care-charmer sleep » qui fut trouvée par Daniel et imitée par Griffin.

Ainsi Smith est doué d'une très grande impuissance créatrice. Il ne peut guère composer sans copier. Il a essayé de donner un peu de variété à ses plaintes amoureuses par l'emploi de la pastorale, mais il suit son maître, Lodge, d'une façon bien servile. Il s'est efforcé aussi de rehausser son style par des invocations et des allusions mythologiques. Ces dernières cependant sont moins érudites que celles de Linche, et avec Smith nous descendons au niveau du savoir moyen. De plus, il a une maîtrise moins sûre de la versification que Griffin, par exemple, tout en se servant, lui aussi, de la forme facile du sonnet, la forme anglaise. Ses rimes sont souvent mauvaises, et il copie les rimes défectueuses de ses prédécesseurs. Comme Daniel et Griffin, Smith fait rimer parfois un singulier avec un pluriel. Mais son plus grand défaut est le péché favori de tous les *minores*, c'est de mettre à la rime des polysyllabes qui ne riment que sur la dernière syllabe, non accentuée. C'est ainsi que nous trouvons dans *Chloris*, *majesty* et *misery*, *tragedy* et *spicery*, *captivity* et *poesy*. D'autre part, les qualités possédées par Smith peuvent être rapidement énumérées. Il a le sens de l'accent; l'accent du mot et du vers s'accordent très bien. Ses vers ont un rythme régulier. Chaque vers contient le nombre correct de syllabes, et, par conséquent, ses vers se lisent assez facilement. Il ne marque donc pas tout à fait le déclin du sonnet, et certaines de ses poésies procureront toujours un certain plaisir au lecteur.

*
**

Nous croyons superflu d'étudier les longs poèmes amoureux d'inspiration pétrarquiste, qui sont assez nombreux à la

fin du xvr^e siècle. Mentionnons toutefois la *Laura* et l'*Alba* de Robert Tofte, *Willobie his Avis*, l'*Alcilia* de « I. C. », les œuvres de Nicolas Breton, *Arbor of Amorous Devices*, et *The passionate Shepherd*, le *Diaphantus* d'A. Scoloker, et *Dolar-nys Primrose* de John Reynolds. Ces ouvrages sont ou bien des recueils de poèmes que leurs auteurs appellent « sonnets », ou des contes amoureux qui, au contraire des poèmes licencieux de l'époque, célèbrent en général les vertus de chasteté et de pureté.

Willobie his Avis fait d'un ton bourgeois l'éloge de la chasteté dans la personne d'Avisa, qui, avant et après son mariage, est exposée à d'innombrables tentations. Les allusions à « H. W. » et à « W. S. », où l'on croit voir le comte de Southampton et Shakespeare, ont suscité toutes sortes de discussions, et donné un intérêt à ce conte qui n'a rien à voir avec sa valeur littéraire¹.

Les œuvres de Breton doivent être étudiées comme chansons et non comme sonnets.

Le *Diaphantus*, ou les *Passions de l'amour* de Scoloker raconte l'histoire d'une espèce de don Juan qui fait souffrir les femmes et souffre à la fin lui-même.

Alcilia ou *Philoparthen's Loving Folly* est une série de poèmes de six vers, et de trois longs poèmes, intitulés l'*Accusation de l'Amour au tribunal de la Raison*, *Amour expliqué*, et le *Testament d'Amour*. Le titre du recueil rappelle immédiatement le *Parthenophil* de Barnes et « I. C. » a évidemment puisé une partie de son inspiration chez ce poète. Le *Testament d'Amour*, notamment, ressasse presque dans les termes mêmes de Barnes, un thème analogue à celui de son sonnet LXXX. *Amour expliqué* reprend les antithèses aimées de tous les pétrarquistes, et l'*Accusation d'Amour* traduit et paraphrase un poème de Desportes que ce dernier avait imité de Pétrarque². Nous n'avons pas examiné particulièrement les petits « sonnets », mais on voit bien que le poète ne fait que répéter d'une façon plus ou moins monotone les plaintes de ses contemporains plus notoires.

1. Voir la nouvelle édition de G. B. Harrison ; on consultera aussi l'appendice de l'édition des *Sonnets* de Shakespeare de M. Alden.

2. Wyatt a traduit le même poème de Pétrarque, mais « I. C. » s'est reporté à Desportes. Voir notre note dans la *Revue de la littérature comparée*, Juillet 1925.

L'*Alba* de Tofte est plus célèbre pour l'allusion fortuite qu'elle contient à *Peine d'amour perdue* que pour son mérite littéraire. C'est un long poème qui utilise d'une façon incolore les mêmes concetti que les sonnets pétrarquistes. On note pourtant que l'amour ou l'amitié de Tofte pour sa maîtresse comporte un poème de félicitation sur la naissance d'une fille. La *Laura* de Tofte que Lee a publiée à la fin de son recueil des *Sonnets Elisabéthains*, renferme trois parties chacune comprenant quarante poèmes dont la moitié ont dix vers et les autres douze. Ils furent en partie composés en Italie, car ils portent les noms des villes où le poète a séjourné. Tofte pince la corde langoureuse avec assez d'habileté, mais il ne dédaigne pas de cueillir des fleurs chez ses prédécesseurs. Ce n'est pas un plagiaire comme Griffin, mais on rencontre quelques expressions et quelques images qui avaient déjà servi ailleurs. Comme Spenser il parle de son « dying sprite » et sa dame comme l'Elisabeth des *Amoretti* est une « senseless stone » et une « fair cruel ». Il est à remarquer en passant que les deux maîtresses de Tofte, Alba et Laura, sont des « brunnettes ».

Est-il nécessaire de conclure ce chapitre disparate où nous avons groupé des poètes de valeur aussi différente qu'un Barnfield et un Percy? Nous aurions mieux fait, peut-être, d'y placer aussi Watson et peut-être Fletcher, mais nous avons cru nécessaire d'isoler Watson, car son cas de pionnier le demande. Quant à Fletcher, il ressemble aux traducteurs des étrangers plutôt qu'aux plagiaires. Les *minores* en général sont non seulement impuissants à créer quelque chose d'original, mais ils vont jusqu'à dérober des phrases et des vers à leurs compatriotes. C'est là un fait que nous tenons à souligner, fait qui, à notre avis, n'a pas été suffisamment indiqué par les critiques qui nous ont précédé dans l'étude du sonnet élisabéthain.

CHAPITRE XIII

SONNETS DISPERSÉS

L'Antipétrarquisme, sonnets de Chapman et de Davies; sonnets des *Mélanges*; sonnets d'éloge, sonnets de dédicace, sonnets religieux.

Le pétrarquisme qui s'établit en Angleterre entre 1580 et 1590 avec l'*Hecatompithia* et *Astrophel et Stella* domine jusqu'en 1596 ou 1597. Il se prolonge chez certains isolés et provinciaux jusqu'en 1620, mais les attaques contre l'extravagance des concetti amoureux ne manquent pas tout au début même de la période. Rappelons-nous que Sidney lui-même critique les pétrarquistes dans *Astrophel and Stella*, qu'il se sert probablement du sonnet de Berni dans son *Arcadie*, et que Shakespeare, dans ses premières comédies, fait des allusions nettement satiriques au sonnet. Mentionnons un passage des *Deux Gentilshommes de Vérone*:

You must lay lime to tangle her desires
By wailful sonnets, whose composed rime
Should be full-fraught with serviceable vows...
Say that upon the altar of her beauty
You sacrifice your tears, your sighs, your heart¹.

(III. II. 68.)

1. Vous devez aussi préparer votre glu pour prendre au piège ses désirs par des sonnets plaintifs, dont les accents bien arrangés seront remplis de serments d'hommage... Dites que sur l'autel de sa beauté, vous sacrifiez vos larmes, vos soupirs, votre cœur.

Mercutio aussi raille tous les sonnettistes contemporains lorsqu'il se moque ainsi de Roméo :

Now is he for the numbers that Petrarch flow'd in : Laura to his lady was but a kitchen wench ; marry, she had a better love to be-rime her ¹.

(*Roméo et Juliette*, II. IV, 41.)

Mais l'étude de l'esprit antipétrarquiste dans le drame nous entraînerait trop loin ; contentons-nous de ses manifestations dans le sonnet.

Tout au début de la vogue du sonnet pétrarquiste, Gabriel Harvey composa une parodie du sonnet conventionnel, qu'il intitula « Sonnet amoureux et haineux intitulé l'amour ou la haine de l'étudiant », mais ce poème ne fut qu'un effort isolé.

En 1595, George Chapman, adversaire notable du pétrarquisme, publia sa *Couronne pour sa maîtresse Philosophie*, petit recueil de dix sonnets. Dans le premier poème, le poète s'adresse aux Muses, « qui chantent l'empire sensuel de l'amour », et aux amants qui préfèrent « le coffret peint aux joyaux qu'il peut contenir ». Il oppose les beautés de l'esprit aux beautés du corps. Cupidon, dieu des amants, est aveugle aux beautés immatérielles. Le deuxième sonnet continue le même contraste. Les amants sensuels aiment les choses visibles, la couleur surtout. La maîtresse du poète, la philosophie, qui est immatérielle, est le cordial de son âme. Le sonnet III décrit les beautés de cette maîtresse, qui est l'épouse de Dieu. Elle méprise ce monde, où les choses sont sens dessus dessous ; rien ne peut la changer, ni la mode, ni la fausse noblesse, aucune folie du monde n'a de prise sur elle, mais c'est elle qui change les vices en vertus. Le sonnet VII montre comment elle change les péchés mortels en vertus. Tous ceux qui s'approchent d'elle la respectent, et le poète se sent incapable de la décrire comme il faudrait. Il s'y efforcera néanmoins, et elle sera sa Muse. Il n'enviera jamais les vers d'autres Muses qui atteindront plus de célébrité que les siens.

Chapman s'inspire du platonisme le plus pur. Sa maîtresse n'est plus une femme, mais une idée qu'il appelle la philo-

1. Le voilà entièrement au genre de poésie que cultiva Pétrarque : auprès de sa dame, Laure n'était qu'une fille de cuisine ; dame, elle avait un plus habile amant pour la chanter. Voir aussi *Henry V*, III, VII, 33, *Much ado about nothing*, V, II, 4-7.

sophie, mais qui semble représenter la beauté et la vertu, en somme le bien suprême. Les charmes de la belle sont par conséquent tout à fait insubstantiels, et le poète ne pourra jamais être accusé de sensualité. Elle a pour fonction d'enseigner ce qui est la perfection. Elle cherche à élever le genre humain, et elle est inébranlable au milieu des changements du monde.

Telle est l'interprétation que nous donnons à cette série de sonnets, dont le sens n'est pas bien clair¹. La signification générale du recueil paraît être celle-ci : le poète veut s'éloigner du vulgaire sonnettiste ; il le méprise et pourquoi ? parce que ce dernier est populaire, il est lu par la multitude profane, particulièrement exécrée de Chapman. Son attitude s'explique si l'on réfléchit que les professions d'amour sans espoir de retour des pétrarquistes n'étaient souvent que de vains compliments prêts à se dissoudre dans la vie réelle. Il est possible aussi que Chapman ait en vue les poèmes licencieux² qui avaient récemment paru, « love's sensual empery », s'appliquant bien à ces œuvres. Pourtant, sa critique pourrait aussi bien s'adresser aux pétrarquistes. Ces derniers choisissaient une dame en chair et en os pour recevoir leurs vœux, ou, s'ils n'avaient pas de maîtresse réelle, décrivaient néanmoins leur belle comme si elle possédait les charmes d'une femme vivante. Pour Chapman, l'esprit, l'intelligence est la partie la plus élevée de l'homme. Ce qu'on aime intellectuellement est plus noble que ce qu'on aime par les sens. Honorons donc l'esprit plus que les sens, et préférons la philosophie, la beauté et les vertus aux vulgaires amours matériels.

A notre point de vue, ce recueil a un intérêt surtout historique. Il contient quelques belles phrases pleines d'originalité parmi beaucoup de matière nuageuse, où le poète ne prend pas la peine de différencier ses pronoms, et où le lecteur ne peut sans difficulté démêler la construction grammaticale.

1. Chapman met à la fin de la série de sonnets, « lucidius olim », et A. H. Bullen dit (dans *Elisabethans*, chap. sur Chapman) que c'est une promesse que le poète sera plus clair désormais. « Perhaps the obscurest of all Chapman's writings is a *Coronet for his Mistress Philosophy*, which followed the *Banquet*; beneath the last sonnet is written *lucidius olim*, — a promise that the poet will be clearer hereafter. »

Au début de *Ovid's Banquet of Sence*, on trouve cette citation de Perse :

Quis leget hæc ? Herrule Nemo,
Vel duo vel nemo.

2. *Venus and Adonis*, etc.

Les sonnets de Chapman ne pouvaient avoir beaucoup d'influence. La moquerie entre les mains d'un Shakespeare était un instrument plus efficace pour montrer le caractère artificiel du pétrarquisme, et même les quelques « Gulling Sonnets » de Sir John Davies devaient avoir plus de poids auprès du lecteur ordinaire que les nobles pensées de Chapman.

Le recueil de neuf sonnets de Davies circula en manuscrit en 1596. Le poète le dédia à son ami, Sir Anthony Cooke, exprimant le but général des sonnets dans la dédicace. « Votre esprit judicieux contemple avec pitié et mépris les sonnets bâtarde de ces vils rimailleurs qui naissent journellement dans cette époque trop pressée, à leur honte et au déshonneur de la poésie ».

Davies s'empare de quelques types de sonnets les plus ridicules ou les plus faciles à parodier. A la première catégorie appartiennent les sonnets III et V. Le troisième contient un procédé affectionné par Watson et d'autres, la *reduplicatio*, répétition de la fin d'un vers au commencement du vers suivant :

What Eagle can behold her sunbrighthe eye,
her sunbrighthe eye that lights the world with love,
the world of love wherein I live and dye, etc.,

Inutile de relever qu'un tel sonnet pris au sérieux pourrait faire bonne figure dans un recueil comme les *Larmes d'Amour*. Le sonnet V est un sonnet « rapporté » ; le lecteur n'aura pas de difficulté à éprouver beaucoup de sympathie pour les sentiments de Davies à l'égard des sonnets de cette espèce.

Les autres poèmes du recueil se moquent des concetti exagérés des pétrarquistes. Chez Davies, l'amant qui a trop à supporter est changé en « âne patient, porteur de fardeaux ». Cupidon, petit enfant nu, est habillé selon la fantaisie du poète. Les sonnets de la fin, VII, VIII et IX parodient l'usage de termes de droit. Le poème VII introduit Amour et Raison, mais Davies ridiculise ces personnages et ce type de sonnet en parlant du « Middle Temple » de son cœur ¹. Chez lui, Raison

1. Les « Inns of Court », Inner Temple, Middle Temple, Lincoln's Inn et Gray's Inn sont quatre sociétés qui ont le privilège de préparer les jeunes gens à la profession d'avocat, de leur faire passer des examens et de les inscrire au barreau. Davies lui-même appartenait au Middle Temple. Un « bencher » est un des membres les plus anciens d'une Inn of Court.

n'est plus une belle dame, mais un « grave bencher » (avocat austère). Evidemment, ce fut l'auteur malhabile de *Zepheria* qui excita la raillerie de Davies. Il mentionne ce canzoniere dans son sonnet VIII: « My case is this. I love Zepheria bright ». Le sonnet est plein de termes techniques de droit, « fealty », « acquit », « distrain », « impounds », et l'attention du lecteur est détournée du sens général par l'effort nécessaire pour comprendre ce galimatias. Le dernier sonnet débute ainsi:

To Love my lord I doe knight's service owe.

Cette façon d'utiliser le vocabulaire de la chevalerie dans des poèmes amoureux date du moyen âge, et Pétrarque lui-même parle d'Amour comme d'un seigneur, « il mio signor », ou « alto signore ». L'attaque de Davies cependant est dirigée contre ses compatriotes. Plus d'un lecteur assidu des récentes productions a dû se rappeler les vers de Sidney:

And yet as soon as they (his thoughts) so formed be,
According to my lord Love's own behest :

Voilà pour le contenu du recueil qui est amusant et même spirituel par instants. Son importance ne réside pas dans la forme, quoique celle-ci soit correcte, Davies écrivant bien le sonnet anglais; mais les « Gulling Sonnets » fournissent un témoignage du changement de goût, qui commençait à se faire sentir vers 1595. Le public se lassait de sentiments artificiels, il voulait du réel. La voie se préparait pour l'arrivée de Donne.

Il convient de nous arrêter en passant aux critiques officiels des mœurs et de la littérature, aux épigrammatistes et aux satiristes. Sir John Harington critique le « sonnet sucré » tout comme Davies. Il conclut une de ses épigrammes en disant que bien que le sucre plaise au goût, ses vers auront du sel pour les faire vivre:

Well, though I grant Sugar may please the tast,
Yet let my verse have salt to make it last.

(Bk I, Ep. 37.)

Marston et Guilpin font également allusion au pétrarquisme. Marston est sévère pour le sonnettiste, qui invoque

« le bon Colin Clout », — peut-être avec une allusion à William Smith, — et nous avons vu qu'il dirige ses flèches contre Barnes. Même Sidney, qui avait envié le sort du petit chien de sa maîtresse, ne leur échappe peut-être pas. Faut-il voir une autre allusion à Sidney dans les vers sur le baiser? « Si la lèvre peinte de Laure daigne toucher son esclave épris, le voilà qui s'exclame: « O félicité du ciel, qui ne peut être comparée avec celle-ci. » Sidney est aussi coupable que Watson et Fletcher en cette matière.

L'allusion de Guilpin aux sonnets est faite en passant. Il se contente de prôner l'épigramme et la satire, les opposant au sonnet: « Au diable ces joueurs de violon, dont les vers onctueux, tendres comme le beurre, se font les complaisants de la luxure et l'aliment du péché. Leurs sonnets pleurnicheurs, leurs élégies gémissantes déshonorent les Muses, et font que le monde méprise la poésie admirée » ¹.

Les *Virgidemiae* de Hall ridiculisent la poésie contemporaine, ses envolées lyriques et ses artifices qui l'éloignent du réel. Parmi d'autres genres satirisés, nous trouvons le sonnet. L'amoureux transi est décrit dans une des satires ². L'emploi de l'astronomie, des signes du zodiaque (comme nous l'avons rencontré chez Barnes), est raillé dans une autre ³, mais c'est surtout dans la première satire du livre VI que le pétrarquisme est tourné en dérision. Voici d'abord des allusions aux tentatives des sonnettistes pour rehausser leur style par l'emploi de la mythologie antique, puis à leurs plagats, ensuite à leur feint enthousiasme, puis à leurs épithètes composées, et enfin à leurs descriptions ridicules de la femme:

« Il sait implorer les déités païennes pour qu'elles guident son entreprise hardie et laborieuse, ou filouter d'un coup, s'il en a besoin, des pages entières à l'honnête Pétrarque, qu'il habille de vêtements anglais; pendant que de gros « Mais Oh » savent commencer chaque strophe, strophes dont le tronc et la queue sont malpropres et sans vigueur; il connaît la grâce de cette nouvelle élégance que le doux Philisides apporta récemment de France, élégance qui convenait bien à son *Arcadie* au style altier, quoique d'autres en abusent par un emploi trop fréquent, — il sait dans ses épithètes joindre en un deux mots. »

1. *Skialetheia* (J. P. Collier, pp. 24-27). Cité par T. K. Whipple, *Martial and the English Epigram from Sir T. Wyatt to Ben Jonson* (1925).

2. Bk. I, Sat. VII.

3. Bk. II, Sat. VII.

Et le portrait détaillé de la femme qui avait fait les délices de tant de sonnettistes est ainsi parodié :

« Son beau front ressemble à une colline d'airain dont les sillons ridés engendrés par l'âge sont remplis de blanc de Venise (ils en ont besoin) ; ses yeux ressemblent à de belles soucoupes d'argent serties d'ambre éclatant et de jais sombre, ses paupières à l'étui de l'arc de Cupidon, où il cache les armes qui blessent les yeux lascifs ; son menton au mont Pinde ou au Parnasse, par où descend le ruisseau débordant qui remplit le puits de sa belle bouche. Chaque poète fait de ces éloges. Qui ne voudrait pas épouser un poète aujourd'hui ? »

On voit que Hall a réussi à décrire, non sans esprit, les caractères du sonnet contemporain. Des critiques comme la sienne s'ajoutant aux productions inférieures des mauvais poètes du déclin du pétrarquisme, achevèrent de rendre complètement ridicule un genre qui avait donné de belles œuvres, et qui, avant de s'éteindre, allait engendrer quelques-uns des chefs-d'œuvre de la langue anglaise.

Une question se pose maintenant. Faut-il voir dans ces vers antipétrarquistes l'influence de l'Italie et de la France ? Cette influence doit certes exister, mais en tout cas elle n'est pas directe. L'antipétrarquisme avec les sonnets berniques d'un côté et les sonnets religieux de l'autre provenait d'Italie ; il trouva des disciples en France, et l'on cite communément l'*Ode contre les Pétrarquistes* de du Bellay¹. Il se peut donc que l'exemple de l'étranger fût connu de quelques-uns des antipétrarquistes anglais que nous venons d'énumérer. Pourtant, l'inspiration immédiate de ces critiques paraît être les sonnets anglais eux-mêmes, et nous croyons qu'on aurait tort de trop souligner l'influence étrangère, quoique celle-ci reste toujours puissante en tout ce qui concerne le sonnet.

*
**

Le sonnet est surtout amoureux, et amoureux, si l'on peut dire, en séries, mais comme l'époque est très lyrique, il existe beaucoup de sonnets épars, écrits souvent par des personnes restées anonymes. On trouve de ces poèmes dans les livres

1. Pour cette question, consulter l'ouvrage de M. Vianey.

d'airs de musique, dans les recueils de chansons et dans les *Mélanges*.

Nous n'avons pas étudié particulièrement les premiers, mais nous avons remarqué en feuilletant les recueils de poésie lyrique édités par M. Bullen quelques poèmes qui prennent la forme du sonnet, et qui ont fortement subi l'influence italienne¹. Les vers de ces recueils sont de qualité diverse, mais le plus souvent les paroles ont été écrites pour l'air qui les accompagne, et ne méritent pas une étude littéraire. Il ne nous convient pas de parler de la chanson.

La vogue des *Mélanges* continue toujours, et dans le *Phoenix Nest, England's Helicon*, et Davison's *Poetical Rhapsody*, les poèmes en forme de sonnets ne sont pas négligeables². La veine pastorale est assez abondante, se montrant dans des poèmes qui sont plus légers que les sonnets des recueils amoureux, et conservant plutôt le caractère mélodieux de la chanson que la majesté du sonnet. Bien entendu, les thèmes pétrarquistes dominent partout, et la forme anglaise du sonnet a presque tous les suffrages. Assez souvent on trouve des pièces cueillies dans les *canzonieri*. Le *Phoenix Nest*, par exemple, contient des sonnets de *Phyllis*, et ainsi de suite. Mais il est quelques sonnets qui ne se rencontrent pas ailleurs et qui valent la peine d'être connus.

Parmi ces sonnets, il faudrait mentionner le joli poème pastoral *Of Phyllida*, qui apparaît dans *England's Helicon*. Le berger efface le portrait de sa nymphe qu'il avait taillé dans le hêtre, et souhaiterait pouvoir en même temps effacer celui qui se trouve gravé dans son cœur :

« Pendant que je contemplais, je vis un berger affolé, qui mutilait de sa houlette un beau portrait, qu'il avait autrefois taillé dans l'écorce d'un hêtre dans un endroit secret... Ah, Phyllida (crie le berger), plutôt à Dieu que je pusse effacer aussi facilement ton image de mon cœur. Alors je ne m'affolerais pas ainsi accablé de profond désespoir : je ne mutilerais pas la chose qu'autrefois je préférerais avant tout. Vaines paroles ! Il ne sert à rien, Dieu le sait, d'effacer sur l'arbre ce qui est imprimé au cœur. »

Il y a aussi de charmants sonnets par « E. B. » (Edmund

1. *Lyrics from Elizabethan Song-books, Lyrics from Elizabethan dramatists.*

2. Voir aussi le *Passionate Pilgrim, England's Parnassus*.

Bolton), par « A. W. » et par « I. S. ». On ne sait pas si ce dernier est Sylvester, le traducteur de du Bartas, mais le sonnet de I. S. qui se trouve dans Davison's *Poetical Rhapsody* ne manque pas de charme. Il est à la fois simple et artistique :

Were I as base as is the lowly plain,
 And you, my Love, as high as heav'n above
 Yet should the thoughts of me your humble swain
 Ascend to heav'n, in honour of my love.
 Were I as high as heav'n above the plain,
 And you, my Love, as humble and as low
 As are the deepest bottoms of the main,
 Whereso'er you were with you my love should go.
 Were you the earth, dear Love, and I the skies,
 My love should shine on you like to the sun,
 And look upon you with ten thousand eyes,
 Till heav'n waxed blind, and till the world were done.
 Whereso'er I am, below, or else above you,
 Whereso'er you are, my heart shall truly love you 1.

Le poète A. W. est original. Il emploie une forme de sonnet fort savante, comme on pourra le remarquer dans plusieurs poèmes de la *Poetical Rhapsody*.

On a attiré l'attention sur les traductions de l'italien, qui se rencontrent dans ces recueils ². Nous avons remarqué que certains sonnets contiennent des échos des grands sonnettes anglais. Il y a, par exemple, le beau poème d'un certain Charles Best, qui se trouve dans *Davison's Poetical Rhapsody*:

Look how the *pale queen* of the *silent night*
 Doth cause the *Ocean* to attend upon her,
 And he, as long as she is in his sight,
 With his full tide is ready her to honour ;

1. Si j'étais aussi bas que la basse plaine, et vous mon amour aussi haute que le ciel d'en haut, pourtant les pensées de votre humble serviteur monteraient au ciel pour honorer mon amour. Si j'étais aussi haut que l'est le ciel au-dessus de la plaine, et vous, mon amour, aussi humble et aussi basse que les fonds les plus profonds de l'océan, où que vous iriez, mon amour vous rejoindrait. Si vous étiez la terre, cher amour, et moi le ciel, mon amour vous éclairerait comme le soleil, et vous contemplerait de dix-mille yeux, jusqu'à ce que le ciel devint aveugle, et que l'univers fût détruit. Où que je sois, au-dessous ou au-dessus de vous, où que vous soyez, mon cœur vous aimera fidèlement.

2. Voir les Introductions des recueils élisabéthains édités par A. H. Bullen. Voir aussi *Poetical Works of William Drummond*, éd. L. E. Kastner, vol. 1, p. 167.

Il y a de beaux vers isolés dans le reste du sonnet, « the silver waggon of the moon », « the Sea calls home his crystal waves to moan », mais nous avons été surtout frappés par la ressemblance du premier quatrain avec un sonnet de Daniel, *Delia*, XLIII:

My Delia hath the waters of mine eyes,
 (The ready handmaids on her Grace attending)
 That never fall to ebb, but ever rise ;
 For to their flow, she never grants an ending.
 Th'*Ocean* never did *attend* more duly
 Upon his Sovereign's course, the *night's pale Queen* ;
 Nor paid the impost of his waves more truly,
 Than mine unto her Deity have been.

C'est la même image, et surtout ce sont les mêmes expressions.

Un autre sonnet de la *Poetical Rhapsody* est un savant démarquage du premier sonnet d'*Astrophel et Stella*:

Oft do I plain, and she my plaints doth read,
 Which in *black* colours do *paint* forth my *woe*,
 So that of force she must my sorrow *know* ;
 And know for her disdain my heart doth bleed :
 And *knowledge* must of force some *pity* breed,
 Which makes me hope she will some favour show,

Voici Sidney:

Loving in truth, and fain in verse my love to show,
 That She, dear She ! might take some pleasure of my pain ;
 Pleasure might cause her read, reading might make her *know*,
Knowledge might *pity* win, and pity grace obtain :
 I sought fit words to *paint* the *blackest* face of *woe*...

Nous voilà bien revenus parmi les « mineurs », qui ne se gênaient pas pour recourir au plagiat afin de combler le vide de leur inspiration. En effet, bien des auteurs de la *Rhapsody* sont des gens de goût et d'érudition plutôt que de vrais poètes. Ne nous étonnons donc pas de trouver des imitations, même des plagats, et n'oublions pas non plus que les sonnets ne sont pas en général les meilleures pièces de ces recueils: la valeur des *Mélanges* réside dans les chansons.

On mettra dans la catégorie des poèmes isolés les sonnets épars attribués par les éditeurs modernes à Lyly, à Greene

et à Sylvester ¹. Ces quelques poèmes valent la peine d'être lus.

Gabriel Harvey aussi a composé plusieurs poèmes, dont la plupart sont des satires ou plutôt des attaques faites contre le défunt Greene. Leur intérêt, en dehors de leur valeur biographique, réside dans les expressions énergiques ou grotesques du « doggerel » écrit par ce versificateur ².



Il serait malaisé de dénombrer tous les sonnets de louanges et de dédicace. Chaque ouvrage de quelque importance et parfois des œuvres inconnues aujourd'hui en sont précédés. Jacques VI d'Ecosse, dans son traité sur la versification, ne semble connaître que cet emploi du sonnet: « pour l'éloge concis des livres ou de leurs auteurs, ou pour les arguments d'autres Histoires... employez la forme du sonnet, de quatorze vers, et dix pieds dans chaque vers ». Ses « Essais d'un apprenti dans l'art divin de la poésie », qui sont eux-mêmes des sonnets, sont précédés de plusieurs sonnets d'éloge ³.

Le poète Alexander Montgomery compare le roi à Titan, dont la grande lumière fait disparaître la lueur de flambeaux tels que le poète lui-même. « T. H. », Thomas Hudson, dit que le roi unit les vertus de Mars et de Pallas, tandis que William Fowler souligne la jeunesse du roi, qui « honore les arts ».

Les *Exercices poétiques de Sa Majesté* (*His Maiesties poeticall exercises at vacant houres*) sont présentés par des sonnets anglais et écossais, et par des poèmes français et latins. Constable et Lok honorent le roi en anglais, de même que Fowler en écossais, et du Bartas en français. Le dernier compare le roi à un aigle, qu'il peut suivre des yeux seulement et de loin.

Ces compliments très exagérés suggèrent bien le ton de tous les sonnets liminaires. Les amis du poète, quel qu'il soit, le félicitent d'avoir atteint un renom éternel, s'abaissant eux-mêmes, s'ils sont poètes, devant l'astre nouveau. John Rey-

1. L'authenticité de quelques-uns de ces sonnets a été mise en doute. Sylvester a traduit des sonnets de du Bartas sur la « late miraculous peace in France. »

2. *Four Letters and Certain Sonnets*, 1592.

3. Un sonnet par « I. R. S. » figure à la fin de l'*Uranie* de Jacques VI.

nolds, qui écrit un sonnet d'éloges pour un des livres du *Poly-Olbion* de Drayton, dit que son ami ressemble au phénix qui se renouvelle continuellement. Un des traducteurs de du Bartas, Thomas Winter, reçoit des louanges variées, qui contiennent presque toutes des jeux de mots sur son nom, et opposent les fruits de l'hiver à ceux du « plus doux Winter, que notre époque ait vu ». Sylvester, aussi, est salué par les plus grands poètes élisabéthains, Daniel, Hall, Davies of Hereford, et d'autres. Il faudrait mentionner les poèmes en vers acrostiches où Sir John Davies fait l'éloge de la reine; *Astraea* n'est pas un recueil de sonnets, mais le ton de ces poèmes ressemble à celui des sonnets louangeurs ¹.

Les sonnets de dédicace sont aussi très nombreux. *Parthenophil et Parthenophe* est terminé par six poèmes adressés à des seigneurs et des dames de la cour. Le poète promet l'immortalité au comte de Northumberland, il s'humilie devant le comte d'Essex, il loue les vertus du comte de Southampton, et demande la protection de tous pour « sa pauvre Muse », « sa modeste Muse », « ses feuillets sans valeur ». La comtesse de Pembroke est « l'élève de toutes les Muses », Lady Strange est si belle qu'elle éblouit le pauvre Barnes, et Lady Bridget Manners est saluée comme la « plus belle et la plus exquise de toutes les fleurs de la couronne de Cynthie ».

Un autre sonnettiste qui s'adressait volontiers aux grands fut Constable. Plusieurs sonnets dédiés à la reine, au roi Jacques VI et à diverses grandes dames circulaient en manuscrit. Ce sont des poèmes d'occasion. On s'attendrait à moins de concetti que dans les sonnets d'amour, mais il n'en est rien. C'est la mer qui protège Elisabeth contre ses ennemis, mais si, par hasard, la mer venait à sécher, les larmes des sujets engendrées par la contemplation de la beauté éblouissante de la reine créeraient « mille mers », qui préserveraient « l'île » contre les accidents. Le roi Jacques VI s'était plaint d'un vent contraire, qui empêchait l'arrivée de sa reine venant du Danemark. Constable montre sa sympathie en pleurant et en soupirant. « Si je continue », dit-il, « à soupirer et à verser des larmes, mes soupirs et mes larmes prendront la

1. L'*Apologie for Poetry* de Sidney, publiée en 1595, est précédée de quatre sonnets qui s'adressent à l'âme de l'auteur.

place du vent et de la mer, et vous n'aurez plus besoin de blâmer les éléments ».

Le sonnet écrit au roi à l'occasion d'un séjour au Danemark, prolongé par la congélation de la mer, ressasse les thèmes de flamme et de glace. Les sonnets qui complimentent le roi sur ses travaux littéraires sont un peu moins quintessenciés, mais selon Constable, la plume de Jacques néanmoins a été arrachée à l'aile d'un ange.

Les poèmes qui s'adressent à des « dames particulières » sont aussi précieux que *Diana*. Les deux sœurs, les comtesses de Cumberland et de Warwick, sont comparées aux Muses, au détriment, bien entendu, des dernières. Plusieurs sonnets composés pour Lady Arabella Stuart éveillent une certaine curiosité, mais les compliments de Constable sont communs et n'ajoutent pas grand'chose à notre connaissance de ce personnage historique, dont les malheurs excitent notre sympathie. Lady Arabella a fait la guerre à l'ignorance; ses mains blanches encouragent l'érudition. Dans un autre sonnet, le poète et sa Muse cherchent la protection du « phénix », cette même dame. Un autre poème encore déplore l'incapacité du poète à chanter dignement ses vertus.

Lady Rich aussi inspire quelques effusions à Constable. Un sonnet loue sa beauté, un autre écrit à l'occasion de la mort d'une fille de la dame, soulage la mère en lui disant que la fille est morte parce que Nature ne pouvait supporter la présence de deux phénix au monde. On voit que Constable se contentait de transporter les procédés du sonnet amoureux dans les sonnets d'occasion.

Henry Lok, qui est plus célèbre pour ses sonnets religieux, rimait aussi en l'honneur de nombreux seigneurs et dames. Une soixantaine de sonnets de dédicace suit son *Ecclesiastes*. Tous les nobles personnages du royaume, et d'autres, qui, selon Grosart, ne peuvent être identifiés aujourd'hui avec certitude, reçoivent des demandes de protection. En général, ces poèmes contiennent moins de pointes que ceux de Constable, Lok s'efforçant de faire des allusions appropriées aux grands exploits des destinataires. Il rehausse son style par des comparaisons mythologiques ou bibliques. Lord Burghley devient « une sibylle » pour la sagesse; le règne d'Elisabeth ressemble au règne de Salomon, le comte de Cumberland à

Josué et à Caleb¹. Parmi les dames qui sont invoquées par Lok, on rencontre les noms de la comtesse de Pembroke et de Lady Rich. Comme ailleurs, la comtesse est louée pour son érudition et pour sa vive intelligence. Lok glisse dans son sonnet un compliment à Sidney, « cette lampe éteinte de lumière céleste ». La beauté de Lady Rich, qui unit des dons naturels à d'innombrables vertus, reçoit encore une fois les éloges d'un poète. Tous ces sonnets ne possèdent qu'un médiocre intérêt pour la postérité.

Des sonnets de dédicace se trouvent dans les œuvres de Daniel et de Chapman. Ils abondent chez Sylvester, qui dédiait ses traductions à Jacques I^{er}. Mais de tous les sonnets dédicatoires les plus célèbres sont ceux de Spenser. Dix-sept poèmes précèdent la première édition de la *Reine des Fées*. Ils s'adressent naturellement aux grands du royaume, et on y rencontre les noms des personnages qui furent honorés par Constable et Lok. Lord Burghley, les comtes d'Oxford et d'Essex, Lord Charles Howard, Lord Buckhurst, Sir Francis Walsingham, Sir Walter Raleigh et Lord Grey (chef de Spenser lui-même en Irlande) reçoivent chacun un sonnet. La comtesse de Pembroke, et Lady Carey, cousine du poète, sont distinguées chacune par un poème. Tous ces personnages avaient mené une vie bien remplie au service de la reine. Spenser pouvait parler de leurs exploits sans avoir peur d'être accusé de les flatter. Il demande la protection et la faveur de tous et dans certains cas il promet l'immortalité. Le sonnet dédié à Grey contient des allusions à la vie du poète lui-même. Spenser remercie chaleureusement son chef, l'appelant « pilier de sa vie ». Le sonnet à Buckhurst rappelle que cet homme d'état avait autrefois courtoisé les Muses, et Spenser ajoute que Buckhurst est en vérité plus digne que lui-même de chanter les louanges d'Elisabeth. « C'est en vain, dit Spenser, que je pense rendre ton nom immortel par cette rime inculte, toi dont la docte Muse a écrit son récit authentique dans des vers dorés dignes d'éternel renom ». Le sonnet dédié à Raleigh conserve un ton amical. La *Reine des Fées* suffira pour exprimer les éloges de la belle Cynthie en attendant que Raleigh se décide à publier

1. Howard of Effingham, Lord Buckhurst, Sir R. Cecil, le comte de Southampton, Sir Walter Raleigh et Fulke Greville sont parmi les mieux connus des grands personnages invoqués par Lok.

son propre poème. C'est son illustre frère qui a valu à la comtesse de Pembroke une place parmi les destinataires de sonnets. Lady Carey reçoit un poème très élogieux. Le ton pétrarquiste et la ressemblance entre certains vers de ce poème et des vers des *Amoretti* ont été utilisés par un récent critique pour prouver que cette dame fut aussi la destinataire du recueil amoureux¹.

Ces sonnets dédicatoires, au contraire de ceux de Constable, ne sont pas surchargés d'ornements poétiques. Ils conservent un ton naturel, bien approprié au genre. Ils ont la même forme que le canzoniere. On les lira sans doute plutôt pour leur intérêt historique, mais ils sont mélodieux, et auront toujours une place parmi les meilleurs spécimens du genre dédicatoire.

*
**

Deux noms de poètes figurent parmi les auteurs de sonnets chrétiens à la fin du xvi^e siècle, Barnes et Constable. Mais le genre est populaire, et plaît à quelques écrivains qui sont plus remarquables par leur piété que par leur génie². A ce propos, mentionnons Henry Lok, dont le nombre des « divers sonnets des passions chrétiennes » s'élève à plus de trois cents. Quelques-uns des sonnets de *Caelica* appartiennent au même mouvement, et après 1600, l'*Harmonie de l'Ame* de Nicholas Breton, et les *Fleurs de Sion* de William Drummond viennent s'ajouter aux sonnets religieux³.

Considérons d'abord la *Divine Centurie* de Barnes. Ces poèmes furent publiés en 1595, le poète n'ayant pas tardé à se repentir de ses effusions terrestres. Ils furent écrits pendant un voyage en France, comme Barnes le dit lui-même dans sa lettre à l'évêque Toby. Il parle de ces sonnets comme d'une « tâche » qu'il s'était donnée, et dans une lettre au lecteur chrétien, il s'annonce comme disciple de du Bartas, « divin Salluste, le poète français véritablement docte ».

La série de sonnets débute comme le *Chant d'Amour céleste* de Spenser le poète disant adieu à l'amour terrestre

1. M. Percy Long dans la *Modern Language Review*, III.

2. Nous avons rencontré d'autres sonnets religieux, que nous n'avons pas inclus.

3. La date des *Holy Sonnets* de Donne n'est pas certaine.

pour embrasser l'amour divin ¹. Les vingt premiers sont adressés au Christ. Ce sont des prières pour le salut, des demandes de pardon et de grâce, des repentirs. Le poète se compare à Marie-Madeleine dans le sonnet XI, au blessé aidé par le Samaritain dans le XIX. A partir du sonnet XX, le poète s'adresse à Dieu. Il demande à être châtié pour ses péchés, opposant la sainteté de Dieu à son état de pauvre pécheur. Il implore la lumière, et demande à être conduit par le ciel. Comme le psalmiste, il invite son âme à louer Dieu, le Créateur. Au sonnet XXXIII, il commence des invectives contre l'église de Rome, souhaitant que Dieu renverse ses projets ambitieux. Il reprend ce thème de temps en temps dans le recueil, utilisant l'image de l'Apocalypse, « la prostituée de Babylone », pour caractériser l'Eglise. Les sonnets XXXIX et XLI contiennent une note personnelle. Le poète avait été environné de dangers « sur terre et sur mer », dans un pays étranger, mais il a été sauvé par la grâce de Dieu. Quittant ce sujet, il demande aux autres poètes de chanter les louanges de Dieu, et il se félicite de pouvoir élever son âme au-dessus de la poésie terrestre. Dans la seconde moitié du recueil, les mêmes sujets, — louanges de Dieu, demandes de secours, de pardon et repentirs, — reviennent avec plus ou moins de monotonie. Ici, Barnes entame des descriptions du paradis et de l'enfer, et fait quelques paraphrases des Psaumes. Un hymne à la Trinité achève la série.

Quant aux sources, nous avouons qu'ici nous n'avons pas fait beaucoup de recherches. Il est évident que les sujets traités par Barnes sont ceux de tous les sonnets chrétiens des Italiens et des Français. Puisque la *Divine Centurie* fut composée en France, il est probable que son inspiration principale, laissant à part du Bartas, vient des sonnets chrétiens de Desportes et de Jamyn. L'emploi des mots français, « souvenance » et « rayons » suggère que l'influence française n'est pas négligeable. On a cité les *Sonnets Spirituels* de l'abbé Jac-

1. Voici le début de Barnes :

No more lewde laies of lighter loves I sing,
Nor teach my lustfull Muse abus'de to flie,...

et de Spenser :

Many lewd layes (ah ! woe is me the more !)
In praise of that mad fit which fooles call love,
I have in th'heat of youth made heretofore.

ques de Billy comme étant probablement un des modèles de Barnes¹, mais une comparaison des deux recueils ne nous a rien donné d'intéressant. De plus, nous ne devons pas oublier qu'une source importante de toute cette poésie est la Bible, les Psaumes surtout et l'Evangile. Barnes appartenait à une famille ecclésiastique, et il est probable, *a priori*, qu'il avait une connaissance assez profonde de l'Ecriture Sainte; il n'avait pas besoin d'avoir recours aux étrangers.

La versification de la *Divine Centurie* montre un progrès remarquable sur celle de *Parthenophil*. Plus de caprices, des sonnets réguliers de quatorze vers, ayant une forme très savante: *abba, abba, cdc, dee*. Les vers sont corrects, et même les rimes, où les Elisabéthains prenaient plus de liberté que les modernes, ne prêtent pas facilement à la critique. Nous avons déjà remarqué l'emploi de mots français: il y a aussi bon nombre d'épithètes composées, mais aucune ne nous a frappé par sa bizarrerie.

Pourtant, malgré la correction des sonnets, l'évidente piété de l'auteur et l'ardeur de ses sentiments religieux, ces sonnets n'ont pas beaucoup d'attraits pour nous. Les vers de Barnes sont insipides à côté de la poésie hébraïque qui les a inspirés. La beauté terrestre était une source d'inspiration plus puissante pour ce poète que l'amour divin. On s'aperçoit qu'il se rendait compte lui-même de son échec. Il parle plusieurs fois dans sa *Centurie* de la « furie » des poètes² et il demande dans le sonnet LXI où la sienne était allée. En vérité, nous rencontrons dans ce canzoniere un poète qui fait des vers par habitude et par devoir, et qui ne trouve dans ses sonnets de piété des mots vraiment savoureux que lorsqu'il se met à brosser un tableau de l'enfer. Malgré toutes les inégalités, nous préférons le premier recueil de Barnes; on pourrait seulement souhaiter qu'il lui eût donné la perfection de forme du second.

Comme Barnes, Henry Constable composa des sonnets amoureux pour les faire suivre de sonnets chrétiens. Il se repent d'avoir écrit les premiers; son aveu existe en manuscrit³. Lorsqu'il eut terminé son dernier sonnet amoureux, « il

1. Voir Upham, *The French Influence in English Literature*, p. 135.

2. Cf. notre chap. sur *Parthenophil*.

3. Cité par Crowe, *Elizabethan Sonnet-Cycles*, Introduction à Constable.

me sembla », dit-il, « qu'il était grandement temps que ma folie cessât, et que j'employasse le reste de mon esprit à des pensées moins douces et moins amères ».

Ses sonnets chrétiens, seize en tout, sont moins nombreux, mais moins monotones que ceux de Barnes. Le titre exact de ce recueil est le suivant : « Spirituall Sonnetes to the Honour of God, and his Saynts ». Le volume contient des sonnets adressés à Dieu le Père, à Dieu le Fils et à Dieu le Saint-Esprit. Puis viennent des poèmes pour l'eucharistie, et pour la sainte Vierge, qui est invoquée dans trois autres sonnets. Viennent ensuite des prières aux saints, Saint Michel, Saint Jean-Baptiste, Saint Pierre et Saint Paul, Sainte Catherine et Sainte Marguerite. Constable s'adresse plusieurs fois à Sainte Marie-Madeleine.

Le poète obtient la variété en introduisant des allusions à la vie des saints auxquels il dédie ses poèmes. Le sonnet adressé à Saint Jean-Baptiste, par exemple, rappelle la consécration du Christ, celui qui invoque le Saint-Esprit la première Pentecôte. Constable n'hésite pas à y incorporer les pieuses légendes qui s'étaient attachées aux personnages de l'Evangile. Nous apprenons que Marie-Madeleine a passé trente ans au purgatoire. Des allusions à l'histoire mythologique des Romains côtoient les histoires chrétiennes. Saint Pierre et Saint Paul sont « le couple doré, trois fois béni », les deux saints qui avaient fondé l'Eglise à Rome, ville jadis fondée elle-même par deux jumeaux. A travers toutes ces histoires et ces légendes, nous entrevoyons une âme en quelque sorte médiévale, pieuse et croyante, pour qui Notre-Dame est une reine honorée comme les reines terrestres et Saint Michel un preux chevalier, qui lutte contre Satan, tout comme les Paladins se battaient contre les Turcs au moyen âge. Pour Constable, tous les saints ont une existence bien réelle et bien humaine.

Le poète passa une grande partie de sa vie à Paris, et ses sonnets chrétiens sont très probablement d'inspiration française. Nous n'avons pas fait beaucoup de recherches sur ce petit recueil, et nous n'avons pas réussi à dépister ses sources. On a supposé que la *Muse Chrétienne* de Desportes est une des principales sources de son inspiration, mais ici notre enquête

est restée infructueuse ¹. Nous sommes obligés de supposer que Constable se base surtout sur la vie légendaire des saints. Son inspiration n'est pas aussi fortement biblique que celle de Barnes.

La versification de ces sonnets est soignée, le poète employant une forme savante. Il termine ses poèmes comme Barnes par un « couplet », mais la différence entre *Diana* et les *Spiritual Sonnetes* est moins grande que celle qui sépare les sonnets amoureux des sonnets chrétiens du chantre de Parthenophe. Constable a toujours écrit avec beaucoup de soin, et tous ses poèmes supportent facilement la lecture. Ses sonnets religieux sont plus curieux qu'intéressants. Le poète y attachait beaucoup d'importance, comme Barnes du reste aussi, mais la postérité n'hésitera pas à préférer aux *Sonnets Spirituels* les « vain poems » de *Diana*.

Nous pouvons passer rapidement sur les autres sonnetistes chrétiens. La plupart des poèmes religieux de la fin de *Caelica* ne sont pas strictement des sonnets et ne doivent pas être considérés ici. Des réflexions philosophiques se mêlent aux pensées pieuses, et Greville se montre plus original que les écrivains purement chrétiens. Il oppose, par exemple, la probabilité à la foi, et conclut qu'il est impossible à présent de résoudre les mystères de la religion. Il discute sur l'immortalité et sur le péché. Ces poèmes sont très variés. Nous y trouvons un côté sentencieux, où le poète exprime ses pensées avec une force épigrammatique :

For place a coronet on whom you will,
You straight see all great in him, but his ill.

(XCIII.)

Tyrants through feare and malice feed on blood,
Good kings secure at home, seeke all men's good.

(XCVI.)

Et voici un passage qui possède une gravité majestueuse :

But when this life is from the body fled,
To see it selfe in that eternall glasse,
Where Time doth end, and thoughts accuse the dead,
Where all to come is one with all that was ;

1. Upham, *op. cit.*, p. 132.

Then living men aske how he left his breath
That while he lived never thought of death¹.

Greville atteint parfois la noblesse d'accent des prophètes de l'Ancien Testament :

Syon lyes waste, and thy Jerusalem,
O Lord, is false to utter desolation ;

Ces vers sont tirés du dernier poème du recueil, qui est une prière au Christ pour qu'il vienne au secours de son peuple.

Les recueils chrétiens de Breton et de Lok ressassent les mêmes sujets que les autres canzonieri chrétiens. La veine pastorale et amoureuse de Breton nous charme plus que ses effusions religieuses. Lok, qui n'est pas important du point de vue littéraire, est extrêmement fécond. Il versifie les Psaumes et d'autres parties de la Bible, et il écrit trois cents sonnets pieux. Ces sonnets se divisent en trois parties : cent sonnets de « méditation, d'humiliation et de prière, cent sonnets de consolation, de joie et d'actions de grâce, et divers sonnets, confessions d'une conscience délicate ». La plupart des sonnets sont des prières ou des invocations à l'âme du poète lui-même. En général, ces poèmes sont prosaïques et monotones. Parfois, une belle phrase tirée directement de la Bible vient réveiller le lecteur somnolent.

L'influence du pétrarquisme se fait sentir dans ce recueil de temps en temps. Voici les sentiments contraires de l'amant utilisés pour décrire les sentiments du Chrétien :

Betwixt two strong extreames my thoughts do flie,
* Twixt heat and cold, twixt height and depth below.
(Pt. II, XVII.)

Et voici l'amour suivi de la jalousie :

No sooner Love intirely me possesst,
But see how Iealousie doth me assaile,
She seekes with deepe distrust my faith to quaile,
And to remove from conscience, quiet guest ;
(Pt. II, I.)

1. Mais quand cette vie s'est enfuie du corps pour se regarder dans cette glace éternelle, là où le Temps finit et où les pensées accusent les morts, où tout ce qui est à venir s'est joint à tout ce qui fut, alors les vivants demandent comment celui-là a quitté la vie, qui, pendant qu'il vivait ne songeait jamais à la mort.

La forme de ces sonnets est plus intéressante que leur contenu. Elle est assez soignée. On trouve, par exemple, le sonnet spensérien, *abab, bcbc, cdcd, ee*, ou une combinaison italienne, *abba, acca, cbbc, dd*. Les vers sont péniblement corrects. Lok possédait une certaine facilité comme versificateur, mais la ferveur religieuse et la correction dans le mètre et les rimes ne suffisent pas pour produire une belle poésie chrétienne¹.

Mentionnons aussi parmi les sonnettistes pieux John Davies de Hereford. Dans les premières années du xvii^e siècle, il a écrit quelques sonnets amoureux, beaucoup de sonnets dédiatoires et laudatifs et quelques sonnets isolés ou en petits groupes sur des thèmes méditatifs ou religieux. Nous n'avons pas énuméré tous ses sonnets, mais Davies est, certes, un des sonnettistes les plus féconds.

À notre point de vue, son œuvre la plus importante est *Wittes Pilgrimage*, qui renferme des sonnets amoureux, philosophiques et moraux. Le titre du recueil le décrit: *Wittes Pilgrimage (by Poeticall Essaies) through a world of amorous Sonnets, soule-passions and other passages divine, philosophical, morall, poeticall and politicall*.

Dans ses sonnets amoureux, il est tributaire du fonds commun du pétrarquisme, et il paraît suivre de près dans ses expressions tantôt le style de Sidney, tantôt celui de Drayton. Les sonnets qui forment l'appendice de *Wittes Pilgrimage* ont des titres qu'il suffira de citer pour donner une idée de la veine moralisante de Davies. Nous trouvons, par exemple, un sonnet sur ce verset de la Bible: « L'insensé a dit en son cœur: il n'y a point de dieu ». Voici d'autres titres: il n'y a pas de paix pour les méchants; une conscience inquiète est l'unique enfer sur terre; nous sommes enclins au mal par nature, mais au bien par une grâce surnaturelle.

D'autres sonnets dispersés çà et là dans son œuvre ont des thèmes semblables. La veine édifiante est partout manifeste.

La forme du sonnet adoptée par Davies est l'anglaise, *abab, cdcd, efef, gg*, mais malgré l'emploi de cette forme, et malgré des vers corrects, il ne s'élève jamais au rang d'un vrai poète.

1. Lee, *Life of Shakespeare* (éd. 1925, p. 717) dit que les sonnets « on meditation, humiliation and prayer » de Lok n'existent plus. L'affirmation est inexacte.

Les sonnets chrétiens de William Drummond sont plus intéressants. Certains sonnets qui avaient paru pour la première fois sous le titre d'*Uranie, ou poèmes spirituels* (*Poems*, pt. III) furent réimprimés par le poète dans son plus grand recueil, *Fleurs de Sion*. Ce recueil qui contient des poèmes religieux et méditatifs, renferme une trentaine de pièces, vingt-six sonnets et plusieurs hymnes.

Les sujets traités par Drummond dans son canzoniere spirituel ressemblent à ceux des Elisabéthains. Au début du recueil les sonnets ne forment pas une suite, chaque sonnet se séparant nettement de ses voisins. Le poète commence par demander à son âme de s'élever au-dessus des changements d'ici-bas. La vie de l'homme ressemble à une fleur qui se fane, et au lieu de nous occuper de ce monde, nous devrions penser à la vie future. Le poète désire fuir le monde; il chante les joies d'une vie obscure, une tombe silencieuse. Il se repent de son passé, et place tout son espoir en Dieu pour l'avenir. Les hommes ne peuvent pas comprendre l'univers. C'est comme un beau livre dont nous ne regardons que l'extérieur ou une image en marge d'une page.

Voilà pour les six premiers sonnets. A partir du VII, le poète prend pour sujet quelques incidents de la vie du Christ, — sa naissance, les chants des anges et des bergers. Quelle merveille que Dieu le Créateur soit venu pour sauver l'homme! Puis viennent une description de Jean-Baptiste, une prière de la Madeleine au Christ, et l'histoire de l'enfant prodigue. Plusieurs sonnets traitent du crucifiement du Christ. Le poète compare le Seigneur au pélican qui donne son sang, il appelle les anges à venir voir mourir le Christ; il exprime son émerveillement devant le mystère de la mort du Seigneur.

Les neuf derniers sonnets reprennent des sujets généraux. Puisque la terre ici-bas, qui n'est que la demeure temporaire de l'homme, est si belle, combien plus beau doit être le paradis, sa demeure éternelle! L'univers change continuellement; la gloire du monde passe, mais celle du ciel dure. Il faut donc aimer la dernière. Le sonnet suivant a pour sujet l'hypocrisie qui est odieuse, haïe de Dieu. Les louanges d'une vie obscure passée à la campagne remplissent un autre poème. Puis vient un sonnet adressé au rossignol, qui fait oublier ses malheurs à l'homme qui l'écoute. Dans un autre sonnet, le poète nous

dit qu'au milieu de toutes ses souffrances son âme reste inébranlable et courageuse. Le sonnettiste nous fait part ensuite des conseils de la Mort: l'homme devrait vivre comme si chaque jour était son dernier sur terre. Le sonnet XXVI décrit la félicité qui attend les fidèles après la mort.

Plusieurs madrigaux et hymnes sont mêlés à ces sonnets. Quelques-uns des courts madrigaux ont des sujets analogues à ceux des sonnets; — la mort du Christ, l'instabilité de la vie humaine. Le madrigal III oppose l'amour terrestre à l'amour céleste, le IV compare le monde à une chasse où l'homme serait la proie poursuivie par la Mort. Dans le V, le poète demande à son âme de se préparer pour l'éternité. La Passion, la Résurrection et l'Ascension donnent occasion à des poèmes pleins de ferveur. Dans *l'Hymne du Vrai Bonheur*, il y a de gracieuses descriptions de la nature. *L'Hymne à la gloire de Dieu* (Hymne of the Fairest Fair), une prière pour l'humanité et un poème inachevé sur le jugement dernier viennent clore les *Fleurs de Sion*.

Quant aux sources de ces poèmes, les recherches de M. Kastner ont montré qu'à peu près la moitié sont des traductions, des paraphrases ou des imitations de Marino, de Desportes et d'autres sonnettistes étrangers¹. Comme dans ses sonnets amoureux, Drummond se contente de prendre le thème à un poète italien ou français, puis il brode selon sa fantaisie, conservant çà et là une expression qui l'a frappé dans l'original.

Nous citerons le sonnet X à titre d'exemple:

To spread the azure Canopie of Heauen,
And make it twinkle with those spangs of Gold,
To stay this weightie masse of Earth so euen,
That it should all, and nought should it up-hold;
To giue strange motions to the Planets seuen,
Or loue to make so meeke, or Mars so bold,
To temper what is moist, drie, hote, and cold,
Of all their Iarres that sweet accords are giuen:
Lord, to thy Wisedome nought is, nor thy Might;
But that thou shouldst (thy Glorie laid aside)
Come meanelie in mortalitie to bide,

1. Voir l'édition annotée de L. E. Kastner, vol. II.

And die for those deseru'd eternall plight,
 A wonder is so farre aboue our wit,
 That Angels stand amaz'd to muse on it 1.

Ici, Drummond a paraphrasé un des *Sonnets Spirituels* de Desportes:

Sur les abysmes creux les fondemens poser
 De la terre pesante, immobile et feconde,
 Semer d'astres le ciel, d'un mot créer le monde,
 La mer, les vens, la foudre à son gré maistriser,
 De contrarietez tant d'accords composer,
 La matiere difforme orner de forme ronde,
 Et par ta prevoyance, en merveilles profonde,
 Voir tout, conduire tout, et de tout disposer,
 Seigneur, c'est peu de chose à ta majesté haute ;
 Mais que toy, créateur, il t'ait pleu pour la faute
 De ceux qui t'offensoient en croix estre pendu,
 Jusqu'à si haut secret mon vol ne peut s'étendre ;
 Les anges ny le ciel ne le sçauroyent comprendre ;
 Apprens-le-nous, Seigneur, qui l'as seul entendu.

On remarquera que certaines expressions sont traduites, et que dans le reste du sonnet, Drummond conserve le sens général du français.

Ce rapprochement suffira pour donner une idée de la méthode adoptée par Drummond vis-à-vis de ses modèles. Comme dans ses sonnets amoureux, il paraît satisfait parfois d'une traduction presque mot à mot, mais le plus souvent il « repense » ce qu'il a lu. Ses sonnets et ses hymnes religieux ont la démarche altière, la majesté de poèmes originaux.

La forme du sonnet utilisée est celle des sonnets amoureux; deux rimes arrangées de différentes façons figurent dans les huit premiers vers, les sonnets se terminent par un « couplet », et les rimes du troisième quatrain, qui diffèrent de celles du début sont ou croisées ou embrassées.

1. « Etendre la voûte azurée des cieux, et la faire étinceler de ces paillettes d'or, équilibrer si bien la masse pesante de cette terre, qu'elle soutienne tout, et que rien ne la soutienne; donner d'étranges mouvements aux sept planètes, ou rendre si doux Jupiter ou Mars si hardi, tempérer ce qui est humide, sec, chaud et froid, de sorte que leurs déas-cords rendent de doux accords, Seigneur, ce n'est rien à ta sagesse ni à ta puissance, mais qu'il t'ait plu venir prendre basement une forme mortelle, et mourir pour ceux qui méritaient la peine éternelle, c'est une merveille qui dépasse tant notre esprit que les anges restent étonnés à méditer sur elle. »

Ces poèmes nous intéressent surtout pour leur style, qui, au contraire de celui de Greville, est toujours clair et mélodieux. Les vers éloquents où le substantif est souvent accompagné d'un adjectif bien choisi révèlent chez Drummond le même souci de l'art qui le caractérise dans ses vers d'amour. Il nous semble que la perte de ces poèmes, même s'ils ne sont pour la plupart que des imitations, appauvrirait le genre religieux en Angleterre¹.

1. Pour la liste complète des sources, voir l'Appendice. M. Kastner ne mentionne pas les réminiscences de la Bible qui apparaissent de temps en temps chez Drummond. Le début de l'*Hymne de l'Ascension* rappelle le psaume 24, l'*Hymne de la Résurrection* les Epîtres de Saint Paul.

Au début de l'*Hymne of the Fairest Fair*, le thème de l'inspiration poétique rappelle Ronsard et les Elisabéthains.

CHAPITRE XIV

WILLIAM SHAKESPEARE

Sonnets

Rappelons, au début de ce chapitre, les quelques faits que l'on sait sur l'histoire des sonnets de Shakespeare¹.

La première allusion à ces poèmes est contenue dans la *Palladis Tamia* de Francis Meres, qui date de 1598, dans laquelle Meres recommande avec enthousiasme les « sonnets sucrés » de Shakespeare qui circulaient en manuscrit parmi les amis particuliers du poète. En 1599, William Jaggard publia deux sonnets (CXXXVIII et CXLIV) dans le mélange intitulé le *Pèlerin Passionné par W. Shakespeare*. La pièce d'*Edward III* qui parut en 1596 renferme un vers et une expression qui se retrouvent dans les sonnets². Ce ne fut cependant qu'en 1609 qu'un recueil de sonnets de Shakespeare fut imprimé par George Eld dans Fleet Street, et vendu par deux libraires, W. Apsley et J. Wright. Thomas Thorpe fut l'instigateur de cette entreprise. Son métier consistait à rechercher pour les imprimer des manuscrits que les auteurs avaient perdus de vue. Les lois du xvi^e siècle étant beaucoup moins strictes que de nos jours, le possesseur d'un manuscrit pouvait en faire ce qu'il voulait sans consulter les désirs de l'auteur. Shakespeare n'a rien eu à voir à cette édition de ses sonnets. Il ne l'a pas surveillée. Les fautes d'impression sont nombreuses et la ponctuation ne respecte pas le sens. Il n'y eut pas de seconde édition, mais, en 1640, 146 sonnets furent

1. Shakespeare introduit des sonnets dans ses premières pièces, *Love's Labour Lost*, *Romeo and Juliet*, *All's Well that ends well*. Nous nous occupons des sonnets de 1609.

2. « Lillies that fester smell far worse than weeds. » (xciv) et « Scarlet ornaments » (cxliv).

réimprimés par John Benson, avec des changements considérables. L'ordre des poèmes n'était pas le même, et quelques-uns des pronoms qui indiquaient que les poèmes étaient adressés à un homme étaient changés en pronoms féminins. Chaque sonnet ou groupe de sonnets portait un titre, comme par exemple: « L'amant s'excuse de sa longue absence ». On a pensé que Benson avait un manuscrit différent de celui de Thorpe, mais il répète trop souvent les mêmes fautes d'impression pour que l'on puisse justifier cette opinion. Les éditeurs modernes donnent le texte de Thorpe qui a plus de chances de représenter Shakespeare lui-même.

L'authenticité¹ des sonnets n'ayant jamais été établie, on a soupçonné que divers auteurs étaient représentés dans le recueil, mais la plupart des 154 sonnets sont communément acceptés comme étant de Shakespeare. Comme ni la date, ni l'ordre de composition, ni les destinataires ne sont connus, les problèmes qu'ont soulevés ces poèmes sont innombrables. De plus, Thorpe a affublé son édition d'une mystérieuse dédicace à un certain Mr. W. H., qui est salué comme le seul « begetter » des sonnets. Les critiques ont passé peut-être plus de temps à expliquer la dédicace que les sonnets eux-mêmes. Quant à la date, nous avons cité les quelques faits connus, d'après lesquels il est prouvé qu'un certain nombre de sonnets furent composés avant 1598. On a prétendu aussi que le style des sonnets ressemble à celui des premiers drames, et que Shakespeare avait donc sonnetisé entre 1594 et 1600. Un petit nombre de poèmes aurait suivi cette dernière date. Il est naturel de supposer que Shakespeare s'était mis à joindre quatrains et distique au moment où la mode était au sonnet, c'est-à-dire après la publication d'*Astrophel et Stella*, en 1591 et avant 1600². Au sujet de Mr. W. H., nous ne hasardons

1. L'authenticité de bon nombre des sonnets a été mise en doute par M. J. M. Robertson, *The Problems of the Shakespeare Sonnets*. Dans notre étude, nous parlons de tous les sonnets comme s'ils étaient de Shakespeare.

2. La seule indication de date dans les sonnets eux-mêmes se trouve dans le CVII et il y a plusieurs explications de ce poème. On l'interprète parfois comme contenant une allusion à la libération de Southampton en 1603 et à la mort d'Elisabeth. M. Fort trouve une autre indication de date dans le CIV.

Il est vrai que Shakespeare n'emploie pas la forme du sonnet employé par Sidney, mais rappelons-nous que l'*Astrophel and Stella* de 1591 contient aussi des sonnets de Daniel.

aucune conjecture, notre but étant de considérer les sonnets du point de vue des sources.

Quant aux sujets traités dans le recueil, on se rappelle la division traditionnelle en deux groupes, la première série, I-CXXVI, paraissant être adressée à un jeune homme, la deuxième CXXVII-CLIV, d'un caractère plus mélangé, mais concernant en général une dame brune. On se souvient également que deux théories principales ont partagé les suffrages des critiques. Nathan Drake, qui écrivait en 1817¹, pensait que l'ami de Shakespeare était le comte de Southampton, « protecteur généreux, noble, élégant, courageux » du poète, et entre autres preuves de sa théorie Drake attira l'attention sur la ressemblance entre le sonnet XXVI et la dédicace de *Lucrèce*. Plus tard, le principal défenseur de cette vue fut M. Gerald Massey, qui la propagea dans une œuvre qui eut deux éditions et fut finalement remaniée et réimprimée en 1888 sous le titre de *Secret Drama of Shakespeare's Sonnets*. La méthode suivie par M. Massey consiste à choisir et à souligner certains mots et certaines expressions parfois en les détournant de leur signification ordinaire. En 1904, Mrs. Stopes, qui a, depuis, si bien étudié la vie de Southampton, remet en faveur la même théorie, et de nos jours, Sir Sidney Lee a été le principal soutien de cette opinion. Ce dernier critique a modifié la théorie originale, parce qu'il regarde la plupart des sonnets comme une œuvre conventionnelle. Les noms de Bright et de Boaden s'attachent aux origines de la théorie qui donne le comte de Pembroke comme destinataire des sonnets, mais c'est M. C. A. Brown qui, en 1838, la lança dans ses *Shakespeare's Autobiographical Poems*. Plus tard, M. Tyler fut le champion le plus considérable de cette théorie, et il se rendit célèbre en identifiant Mary Fitton, fille de Sir Edward Fitton avec la dame brune de la deuxième série.

Il faut avouer que rien dans ces théories ne peut s'appeler « preuve ». Aussi la critique moderne est-elle sceptique et il y a une tendance marquée à regarder les sonnets comme des poèmes d'occasion² : au moins est-on d'accord pour recon-

1. *Shakespeare and his times*. On trouvera toutes les théories résumées dans le livre récent de M. J.-M. Robertson. Pour M. Robertson, « Mr. W. H. » est William Hervey ou Hare, troisième mari de la mère de Southampton.

2. Voir les éditions modernes, R. M. Alden (1916), C. Knox Pooler (1918), T. G. Tucker (1925).

naître que le deuxième groupé est très mélangé et qu'il renferme peut-être des poèmes qui n'appartiennent pas à Shakespeare. La première série a plus de cohésion, mais les contradictions qui s'y rencontrent permettent de se demander si c'est toujours au même jeune homme qu'elle est adressée.

Comme presque tous les éditeurs¹ se sont cru obligés de résumer les sujets traités par Shakespeare, nous nous contenterons de passer à notre étude spéciale, les sources des sonnets.

On a fait peut-être plus de recherches sur les sources des sonnets de Shakespeare que sur celles de n'importe quel autre auteur; nous allons profiter des travaux de nos prédécesseurs. Les influences anciennes ont été approfondies par Wyndham, Von Mauntz et Lee, les sources anglaises et étrangères par Lee et d'autres critiques que nous mentionnerons à leur place².

Toute la Renaissance se ressent de l'influence de la philosophie platonicienne. Ce n'est pas ici le lieu de conter ses origines en Italie, ni sa diffusion en France. En Angleterre, des contemporains de Shakespeare s'en étaient emparés pour en faire les sujets de poèmes entiers³. La conception de l'amour chez les Elisabéthains est en général toute teintée de platonisme: nous l'avons remarqué chez Sidney et Spenser; et l'on peut dire que la passion sans espoir de tous les sonnettistes est « platonique ». Les discussions sur l'amour platonicien introduisent l'attitude bien connue envers la maîtresse et surtout elles rendent courant un vocabulaire spécial, qui affleure de temps en temps dans les sonnets.

Les sonnets de Shakespeare ne renferment pas une exposition des théories platoniciennes, mais un petit nombre de sonnets a besoin d'être expliqué par ces théories. L'ami de Shakespeare devient la beauté idéale, le type de la beauté. Le poète le décrit en se rapportant aux idées platoniciennes :

« Fair, kind, and true », is all my argument,
« Fair kind and true », varying to other words ;
.....

1. Voir les éditions de Dowden, Wyndham, etc., Lee, *Life of Shakespeare*.

2. Pour l'étude des sources l'édition la plus utile est celle de R. M. Alden (1916).

3. Spenser en particulier.

« Fair, kind, and true », have often liv'd alone,
Which three till now never kept seat in one (a).

(CV.)

L'ami représente le beau, le vrai et le bien. L'amour du poète ne peut être appelé « idolâtrie », puisque tout son sujet n'est que le Beau, le Vrai et le Bien, qui résident en la personne du jeune homme. On remarquera le léger changement de la théorie platonicienne, qui affirmait que toute belle chose est l'ombre de la beauté parfaite. L'ami de Shakespeare est cette beauté elle-même :

Both truth and beauty on my love depends (b).

(CI).

Thy end is truth's and beauty's doom and date (c).

(XIV.)

Toute autre beauté n'est qu'un reflet de celle de l'ami. Parlant des fleurs, le poète déclare :

They were but sweet, but figures of delight,
Drawn after you, you pattern of all those (d).

(XCVIII.)

Une allusion semblable intervient dans le LIII. Tout ce qui est bon et beau n'est qu'une représentation de l'ami ou un symbole de ses mérites. La « substance » de l'ami est divine, il est l'ami et les autres sont les reflets, εἰδωλα (apparences) :

What is your substance, whereof are you made,
That millions of strange shadows on you tend ?

(a) Traduction des citations.

Sonnet CV. :

« Bel et fidèle et bon » composent tout mon thème,
« Bel et fidèle et bon » — nuancés par les mots,
Qui sans cesse changeant épuisent mon poème, —

« Beauté, vertu, bonté » menant à part leur vie,
Jamais avant ce jour n'ont régné réunies.

(Trad. de C.-M. Garnier.)

(b) CL :

Vérité et beauté à la fois dépendent de mon amour.

(c) XIV :

Ta fin sera la fin du Beau comme du Vrai.

(d) XCVIII :

Je ne voyais en elles que de charmantes images, dessinées d'après vous, leur modèle à toutes.

Since every one hath, every one, one shade,
And you, but one, can every shadow lend (a).

Le poète n'emploie pas toujours le vocabulaire platonicien avec exactitude, et certains critiques ont cru que les sonnets qui contiennent les mots « truth » et « beauty », « shadow » et « substance » ne renferment aucune allusion philosophique. Pourtant, il n'est pas douteux que l'emploi de ces termes n'ait été suggéré par la philosophie courante, même si les mots n'ont pas toute leur signification philosophique.

Nous avons cité tous les passages importants: on voit que la partie platonicienne des sonnets est mince ¹. Dans la considération des sources, on pourrait presque la négliger, parce que la connaissance parfois vague, il est vrai, de cette philosophie est l'héritage commun de toute la génération de Shakespeare.

On pourrait en dire autant de la cosmographie que Shakespeare en compagnie de ses contemporains, a empruntée à Ovide ². Dans plusieurs poèmes, le sonnettiste fait allusion à la croyance aux révolutions du « ciel cristallin ». Lorsque 36.000 ans ³ seront révolus, toute chose reprendra sa place initiale, et l'histoire recommencera et se répétera. Il y a donc changement perpétuel dans l'univers, et comme conséquence naturelle de cette révolution, rien de nouveau.

A cette théorie, on pourrait en ajouter une autre qui dit que l'homme est un mélange de quatre éléments, la terre, l'eau, l'air et le feu. Cette idée qui avait appartenu au moyen âge est très répandue au xvi^e siècle, et Shakespeare aurait pu la trouver chez ses contemporains.

Voilà pour les emprunts un peu généraux. C'est Ovide aussi qui a fourni quelques comparaisons particulières pour les sonnets. On a déjà suffisamment insisté sur le fait que la traduction des *Métamorphoses* de Golding et non le texte latin

1. Voir aussi sonnets XIV, XXXVII, LX, LXII, CI, CVI.
Citation.

(a) Sonnet LIII :

De quel limon subtil fûtes-vous donc pétri,
Vous qu'escortent partout des fantômes sans nombre,
Tout homme n'a qu'une ombre, et vous, grand favori
Qui n'êtes qu'un pourtant prêtez à tout votre ombre.

(C.-M. Garnier.)

2. Étudié par Lee, *Quarterly Review*, 1909.

3. On donne aussi d'autres chiffres.

est à la base des beaux vers du début des sonnets LX et LXIV.
Indiquons ces rapprochements :

Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end ;
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards do contend (a).

Et voici Golding (*Métamorphoses*)¹ :

The tyme itself continually is fleeting like a brooke.
For neyther brooke nor lyghtsomme tyme can tarrye still. But looke
As every wave dryves other foorth, and that that commes behynd
Bothe thrusteth and is thrust itself. Even so the tymes by kynd
Doo fly and follow bothe at once, and evermore renew (b).

Les « fourteeners » lourds et prosaïques de Golding ont fait place à des vers doux, sans heurt, qui ressemblent au flux et au reflux régulier des vagues. Remarquons que les vers de Shakespeare ne comportent pas d'enjambement, ce qui aide à produire l'effet voulu par le poète.

C'est encore la traduction de Golding qui a suggéré certains vers du sonnet LXIV :

When I have seen the hungry ocean gain
Advantage on the kingdom of the shore,
And the firm soil win of the watery main,
Increasing store with loss and loss with store (c) ;

1. XV, 199-203.

(a) Citations. — Sonnet LX :

Comme les vagues se pressent vers la plage de galets, ainsi nos minutes se hâtent vers leur fin ; chacune prend la place de celle qui la précède et toutes se relayant sans cesse, s'avancent à l'envi.

(Trad. de M. Legouis.)

(b) Citations.

Golding :

Le temps lui-même s'enfuit continuellement comme un ruisseau, car ni le ruisseau ni le temps rapide ne peuvent s'arrêter. Mais regardez : comme chaque vague pousse les autres, et celle qui vient derrière pousse elle-même et est poussée, de même les heures s'envolent et se suivent en même temps et se renouvellent toujours.

(c) Sonnet LXIV :

Lorsque je vois l'océan vorace envahir le domaine du rivage, et le sol solide s'étendre aux dépens de la masse liquide, le gain sortant de la perte et la perte du gain ;...

Voici Golding (*Métamorphoses*, XV, 288-290) :

« Even so have places oftentimes exchanged theyr estate,
For I have seene it sea which was substancial ground alate :
Ageine where sea was, I have seene the same become dry lond,
And shells and scales of Seafish farre have lyen from any strond ».
(c).

L'idée est la même, mais comme les vers de Shakespeare sont plus expressifs ! L'emploi d'épithètes justes relève l'emprunt au-dessus du devoir d'écolier qu'était la traduction de Golding.

A propos d'Ovide, il faut mentionner aussi le sonnet LV : « Not marble, nor the gilded monuments... ». Les célèbres vers d'Horace¹ « Exegi monumentum », et d'Ovide², « Iamque opus exegi » sont évidemment à la base du sonnet anglais. M. Tyler veut que Shakespeare ait emprunté directement à Meres qui cite et commente ces passages. Lee ne voit ici qu'une idée très répandue à l'époque, et aussi probablement une reminiscence de la traduction d'Ovide par Golding. La ressemblance avec le commentaire de Meres n'est pas assez frappante pour que l'on l'accepte de préférence aux textes anciens. Il est vrai que la question est difficile à décider, mais ces idées d'immortalité étaient trop banales pour qu'on puisse penser que Meres fut la seule source possible.

Pour achever la liste des dettes de Shakespeare envers les anciens, il faut mentionner les deux derniers sonnets du recueil. On dit communément que ces poèmes ne sont pas de Shakespeare, ou, si l'on les accepte comme authentiques, on les attribue à la jeunesse du poète. Ils offrent deux versions d'un thème de l'*Anthologie grecque*³. Cupidon avait donné son flambeau aux nymphes avant de s'endormir, et celles-ci voulaient l'éteindre, mais les eaux prirent feu. Selon ces sonnets, les eaux possèdent désormais le pouvoir de guérir les maladies, — trait qu'on ne trouve pas dans le grec. Pour l'expli-

1. *Carm.* III, XXX, 1-2.

2. *Met.*, XV, 871.

(c) Golding :

De même les endroits ont souvent changé d'état, car j'ai vu devenir la mer ce qui était récemment le sol solide, et l'endroit où était la mer j'ai vu devenir la terre ferme, et les coquilles et les écailles des poissons de mer se sont trouvées loin de tout rivage.

3. *Epig.*, IX, 65 et I, 57, par Marianus et Zenodotus. Source trouvée par Hertzberg, citée par Dowden.

quer, on a supposé une allusion aux villes d'eaux, Bath et Wells¹. Comme le même sujet avait été déjà traité par Fletcher, Lee dit que l'auteur des sonnets en question avait puisé ce trait chez lui ou dans une forme analogue de l'épigramme où l'on mentionne les eaux curatives.

Des recherches sur les ressemblances entre les sonnets de Shakespeare et les œuvres des pétrarquistes italiens ont été faites par M. Wolff et publiées dans un article intitulé², *Le pétrarquisme et l'antipétrarquisme dans les sonnets de Shakespeare*. L'article est divisé en plusieurs parties. Il y a d'abord l'introduction qui traite de l'effet des théories platoniciennes sur les arts et les lettres, et montre les tendances de toute l'époque à cet égard. Les parties qui suivent ont pour titres : *Der männliche empfangen*, le destinataire mâle, *der dichter*, le poète, *der rivalisierende dichter*, le poète rival, *die schwarze dame*, la dame brune, et *der liebesverzicht*, la renonciation à l'amour. La conclusion générale à laquelle aboutit M. Wolff est la suivante : qu'il n'existe pas un thème essentiel des sonnets de Shakespeare qui ne puisse se retrouver chez les Italiens. Malgré cette conclusion, l'auteur de l'article ne suppose pas nécessairement des emprunts directs aux Italiens de la part du sonnettiste anglais.

Voici quelques-uns des thèmes cités par M. Wolff. Les poètes italiens célèbrent leur amour pour un homme dans les mêmes termes que pour une femme, cette amitié étant décrite d'une façon hyperbolique, et la beauté de l'aimé exagérément louée. L'amitié ou l'amour entre des personnes du même sexe était regardé comme plus noble parce qu'il n'y entraînait rien de physique. Selon les poètes italiens aussi, la beauté doit se propager. Ces poètes s'abaissaient volontiers devant leur protecteur, et allaient jusqu'à s'accuser de péchés réels ou imaginaires. Ils émettaient des jugements défavorables sur leur propre poésie, faisant l'éloge de celle de leurs rivaux. Ils parlaient parfois aussi de rivaux pour la main de leur dame. Les antipétrarquistes, eux, célébraient des personnes qui étaient remarquables, non pour leur beauté, mais pour leur laideur

1. Voir les éditions de Beeching. Knox Pooler, Alden.

2. Publié dans *Englische Studien*, 49, traduit en partie dans l'édition d'Alden.

physique ou morale. En Italie, la beauté brune recevait des éloges.

Les idées générales de M. Wolff sont justes. Plusieurs critiques ont souligné l'exaltation de l'amitié pendant toute la Renaissance¹, et il n'est pas rare de rencontrer des peintures de la beauté mâle offrant des images et des comparaisons qui s'appliqueraient plutôt à la beauté de la femme. Il est naturel qu'un poète s'abaisse devant un protecteur, et ici la nationalité du poète importe peu. Les grands de la terre sont salués de la même manière en italien, en français et en anglais. Il est très humain aussi qu'un poète soit modeste lui-même lorsqu'il parle de l'œuvre d'un contemporain. La rivalité en amour est aussi commune que l'amour lui-même. Quant au courant antipétrarquiste, nous avons vu qu'il se fait sentir à plusieurs reprises dans les sonnets élisabéthains. Il est d'origine italienne et il n'est pas étonnant de le rencontrer dans le pays de sa naissance.

Toutes ces ressemblances que nous sommes d'accord pour admettre entre les poètes italiens et Shakespeare restent cependant générales. Bien entendu, il n'y a rien chez le sonnettiste anglais qui approche du plagiat; pas de traduction, ni de paraphrase, ni de démarquage. Il reste douteux que Shakespeare ait lu les sonnets italiens; il y avait tant de moyens intermédiaires pour arriver à une connaissance de leurs idées qu'une simple ressemblance de thème ne prouve rien.

Nous avons un reproche à faire à M. Wolff. C'est de laisser entendre, — surtout par des omissions, — que les ressemblances entre les sonnets italiens et les sonnets anglais sont beaucoup plus grandes qu'elles ne sont en réalité. Nous trouvons, par exemple, à propos des sonnets de « procréation » de Shakespeare, plusieurs rapprochements avec le Tasse. « Le Tasse », dit M. Wolff, « écrit à Leonora Sanvitale, qui nous est connue par Goethe, qu'aucun artiste n'aurait pu saisir et retenir son image; elle seule pourrait le faire par la naissance d'un enfant ». Le lecteur de l'article est immédiatement frappé par la ressemblance avec les idées de Shakespeare. Lorsqu'on se rapporte au texte du Tasse, cependant, on constate que le poème italien est un sonnet de compliment à M^{me} Sanvitale,

1. Voir des exemples dans Lee, *Life of Shakespeare*, p. 215.

qui *venait d'avoir une fille*. Les sonnets de Shakespeare appartiennent au domaine de l'imagination; son jeune ami n'est même pas marié et les sonnets de « procréation » ne sont peut-être qu'un moyen détourné et assez étrange de louer la beauté de l'ami.

Voici un exemple qui suit immédiatement le précédent. « Le Tasse écrit à Alessandro Pocaterra », dit M. Wolff, « qu'il se renouvelle dans ses neveux ». D'abord, ce ne sont pas les « neveux », mais les « petits-fils » de Pocaterra. Le sonnet du Tasse est un poème de compliment écrit à l'occasion du mariage de la fille de Pocaterra. Il se rapproche davantage de Shakespeare parce que les petits-fils en question ne sont pas encore nés, mais on sera d'accord, je crois, pour penser que la ressemblance est moins grande que ne le fait supposer M. Wolff.

De même pour le rapprochement qui suit les deux précédents. « Le Tasse dit au beau duc de Joyeuse de prendre garde de devenir amoureux de lui-même comme Narcisse », dit M. Wolff. Et le lecteur de l'article pense aussitôt que le Tasse avait sans doute invité, tout comme Shakespeare, le jeune duc à se marier. Mais il n'y a rien de tel dans le sonnet. Voici les mots du Tasse :

Non divieni, signor, novo Narciso,
Anzi ti volgi a le bellezze eterne.

« Ne deviens pas, seigneur, nouveau Narcisse, mais tourne ton attention vers les beautés éternelles ». C'est l'opposition si souvent rencontrée à l'époque entre la beauté terrestre qui périt, et la beauté céleste qui dure.

Gardons-nous de faire des rapprochements qui prêtent à la critique. Voici un autre cas. Parmi les exemples de louanges excessives accordées par les poètes italiens à leur protecteur, M. Wolff cite le cas de Giovanni della Casa qui appelait le jeune Antonio Soranzo sa lumière et sa consolation. Si nous nous reportons au texte en question, nous trouvons en effet les vers suivants :

« Tu sais bien que dans ma vie où le ciel avare m'a accordé de brèves et rares heures de sérénité, je n'avais d'autre lumière et consolation que toi. »

(Sonnets XII et XIII.)

Le sentiment qui anime ces paroles paraît être sincère et l'on peut deviner qu'il a existé une véritable amitié¹ entre ces hommes, mais, point important, ces vers sont adressés à Soranzo après sa mort! Le sonnet commence en déplorant la cruauté des Parques, et le poète se lamente sur sa solitude. On sera d'accord, je crois, pour admettre que les sonnets où Shakespeare s'adressait à un jeune seigneur vivant ne peuvent pas être comparés à des éloges funèbres.

Les poètes italiens, Bembo et ses disciples, puis Costanzo et ses camarades, s'adressaient volontiers des sonnets de circonstance. Si un poète publiait une œuvre nouvelle, s'il s'était tu trop longtemps, s'il venait de perdre un être cher, c'étaient tout de suite force sonnets de félicitation, de remontrance ou de sympathie. On soupçonne que cette société était heureuse de trouver une matière qui se prêtait facilement à être mise en vers. C'est généralement dans les sonnets d'éloges qu'interviennent les vers où le poète s'abaisse lui-même devant son contemporain. Le compliment, car ce n'est rien de plus, n'a rien d'inattendu. Ce qui nous surprend plutôt, c'est que M. Wolff ait eu l'idée de faire un rapprochement entre ces sonnets de louange tout à fait banale et les poèmes où Shakespeare parle du poète ou des poètes qui sont ses rivaux pour la faveur d'un protecteur. Les circonstances qui ont déterminé les sonnets de Shakespeare sont très particulières, et le sonnetiste s'exprime d'une façon si contradictoire sur ses rivaux qu'on est en peine de savoir si vraiment il les admirait ou les méprisait².

D'autres citations faites par M. Wolff ont plus d'intérêt pour nous. Il montre que le poète Alamanni et son ami Tosco aimaient la même femme, une certaine Cynthie, qui avait d'abord favorisé Tosco et écouté ensuite Alamanni. Dans le poème (qui n'est pas un sonnet), Alamanni imagine que son ami resté à Florence lui adresse des paroles de reproche: « Ah, mon doux ami, je ne veux pas dire infidèle, mais faible, pourquoi vas-tu agitant l'ancien nid de mes premières pensées? » La situation de Shakespeare vis-à-vis de son ami n'est pas identique, mais il existe néanmoins une certaine ressemblance.

1. D'autant plus que della Casa lui avait déjà dédié le *capitolo*, *Il Forno*.

2. Cf. « Gross painting », « strained touches » (LXXXII).

En conclusion, nous sommes d'accord pour admettre un fonds commun entre tous les sonnets de la Renaissance, une ressemblance plus ou moins grande suivant les situations des poètes. On peut dénombrer des thèmes pétrarquistes et anti-pétrarquistes ressassés par tous. Dans ce sens, on peut dire que les sonnets de Shakespeare ressemblent aux sonnets italiens. Pour ma part, cependant, j'avoue que j'avais lu de nombreuses anthologies italiennes sans avoir surpris une seule fois une analogie frappante. Il y a, bien entendu, des thèmes semblables, mais ici il ne faut pas exagérer de peur de tomber dans les pires erreurs.

Sir Sidney Lee, qui a écrit un volume sur la *Renaissance française en Angleterre* (*The French Renaissance in England*), a été porté à rechercher des poèmes analogues aux sonnets de Shakespeare parmi les sonnettistes français¹. Esquissons brièvement ses résultats.

Il trouve d'abord une ressemblance de détail entre le sonnet CIV et un poème de Vauquelin de la Fresnaie. L'espace de temps, trois ans, que chaque poète a aimé est le même². Mais, « plus importantes, dit-il, que la ressemblance de passages isolés sont les esquisses dans les sonnets français des principaux thèmes de Shakespeare ». Il dénombre les principaux thèmes : la beauté périra si elle ne se propage pas ; les appels passionnés de Shakespeare à son protecteur, les attaques contre une brune infidèle et les affirmations au sujet de l'immortalité des vers se retrouvent chez les Français.

Quant au premier thème, Lee fait un rapprochement entre les sonnets de procréation et une pièce d'Amadis Jamyn. Il ne serait pas hors de propos d'examiner la ressemblance. Prenons d'abord le poème de Jamyn :

Si la beauté périst, ne l'espargne, maistresse,
Tandis qu'elle fleurist en sa jeune vigueur ;
Crois moi, je te supply, devant que la vieillesse
Te sillonne le front, fais plaisir de ta fleur.

On voit tomber un fruit quand il est plus que meur,
Ayant en vain passé la saison de jeunesse :
La feuille tombe après, jaunissant sa verdeur,
Et l'hiver sans cheveux tous les arbres délaisse.

1. pp. 266-281.

2. p. 267, en note.

Ainsi ta grand'beauté trop meure deviendra,
 La ride sur ta face en sillon s'étendra,
 Et soudain ce beau feu ne sera plus que cendre.
 N'espargne donc la fleur qui n'a que son printemps ;
 Là donnant tu n'y perds, mais tu jouis des ans :
 C'est une autre lumière une lumière prendre.

« Fais plaisir de ta fleur », — dans ce poème il ne paraît pas que le poète invite la femme à faire revivre sa beauté dans un enfant, mais seulement à jouir de sa jeunesse. C'est la même idée qui est répétée plusieurs fois par les sonnettistes contemporains, par Ronsard, qui dit : « Cueillez votre jeunesse », par Spenser, qui nous avertit que « personne ne peut rappeler le temps passé », par Daniel, qui souhaite que « de telles richesses » (la beauté de sa dame) « ne se perdent pas en vain ». Depuis le travail de M. Laumonier sur Ronsard, nous connaissons l'origine de ces conseils : ils proviennent des élégiaques alexandrins, latins, néo-latins et italiens. Pendant la Renaissance, le vieux thème est ressassé par tous les poètes.

Le sujet de Shakespeare n'est pas précisément semblable. Nous ne pouvons pas laisser de côté le fait qu'il s'agit d'un jeune homme. Dans l'appel traditionnel de Jamyn, le poète, dans un but purement égoïste, voudrait ébranler la chasteté de sa maîtresse. Dans les sonnets de Shakespeare, le poète essaie de persuader à un jeune ami de se marier pour propager sa lignée et faire revivre sa beauté dans un enfant, — appel tout altruiste. Les thèmes n'ont évidemment qu'un rapport vague. La question de procréation est au cœur même des sonnets de Shakespeare. Pourtant, il y a une ressemblance entre le sonnet traditionnel et ceux-ci. C'est le langage dans lequel le poète a exprimé ses idées ; voici Shakespeare :

Those hours that with gentle work did frame
 The lovely gaze where every eye doth dwell,
 Will play the tyrants to the very same
 And that unfair which fairly doth excel :
 For never-resting time leads summer on
 To hideous winter and confounds him there ;
 Sap check'd with frost and lusty leaves quite gone,
 Beauty o'ersnow'd and bareness every where : (a).

(V.)

(a) Citation.
 Sonnet V :

Ces heures dont le travail délicat façonna l'adorable merveille

Il faudrait citer aussi certains passages des sonnets II et XII, mais en ayant soin d'arrêter les citations juste au moment où le poète arrive au thème de la procréation. Ce qu'il y a de commun entre les sonnets de Shakespeare et les autres poèmes, c'est la façon de parler du déclin de la beauté, les mêmes images tirées de la nature, les fleurs et les arbres qui périssent. Par contre, la procréation n'est pas du tout un sujet ordinaire.

Mais revenant à Lee, considérons le deuxième point qu'il avance. « La louange enthousiaste de l'amitié qui remplit tant de sonnets de Shakespeare n'entre que rarement dans la poésie de Ronsard et de ses amis. Pourtant, dans une série de sonnets qu'un chef de la Pléiade adressa à un noble protecteur, il entre des sentiments profonds qui préfigurent le langage de dévotion employé par Shakespeare... Etienne Jodelle écrivit une série de huit sonnets pour M. le comte de Fauquemberge et de Courtenay ».

Les poètes de la Pléiade avaient, en effet, l'habitude de s'adresser des sonnets ou des odes de louange, et il existe également beaucoup de sonnets écrits pour leurs protecteurs. En général, ce sont plutôt des compliments que des expressions d'amitié. Pourtant, les accents employés témoignent parfois d'une vraie dévotion et d'une admiration évidente. Ronsard, par exemple, a voulu que la postérité sache quelle belle amitié l'unissait à Belleau :

.....à fin que des années
A nos neveux futurs les courses retournées
Ne celent que Belleau et Ronsard n'estoient qu'un,
Et que tous deux avoient un mesme cœur commun.

Quant aux poèmes pour les protecteurs, il faut mentionner un madrigal que Ronsard a écrit pour Louis de Bourbon, prince de Condé. Ce poème rappelle par les idées les sonnets pétrarquistes où les dieux et les déesses rivalisaient les uns avec les autres pour douer un mortel. Ronsard a soin de donner au prince de Condé des qualités viriles. Mais le poème

qui arrête tous les yeux, exerceront sur elle leur tyrannie et détruiront sa beauté qui passe toute beauté ; car l'infatigable temps conduit l'été à l'hiver hideux et le laisse là confondu : la sève figée par le gel, les luxuriantes feuilles toutes parties, la beauté sous la neige et la nudité partout. (M. Legouis.)

a des ressemblances avec les sonnets à Cassandre, du même genre:

Voyant ta face à toute heure il me semble
 Que j'apperçoy trois grands Dieux tous ensemble :
 Mars sur ton front a planté son effroy,
 Mercure a pris ta bouche pour s'esbatre,
 Amour tes yeux, où tousjours je le voy.
 Qui pourroit donc un tel Prince combattre,
 Qui a tousjours trois grands Dieux avec soy ?

Ce poème nous intéresse d'une façon générale. Il ne s'applique par directement à Shakespeare, mais il fait voir qu'en France aussi bien qu'en Italie ou en Angleterre, la beauté mâle pouvait être décrite de la même façon que la beauté féminine.

Les poètes de la Pléiade ont, en général, loué leurs protecteurs dans des poèmes épars, mais le petit recueil de Jodelle contient huit sonnets qui forment une suite. Lee l'a décrit en détail avec force citations. Jodelle est désolé lorsque son protecteur est absent:

Quand seul sans toy je suis, car rien que ton absence
 Ne me fait trouver seul, tant que quand je serois
 Avecq'tous les humains seul je me jugerois,
 Car plus que tous humains m'est ta seule présence.

Shakespeare avait écrit quelque chose de semblable à l'aimé des sonnets ¹, mais on remarquera que le sujet de l'absence est extrêmement banal. Tous les sonnettistes depuis Pétrarque, qui pleurait la perte de Laure, se lamentaient de l'absence de l'aimée dans un langage plus ou moins identique. L'antithèse de « présent » et « absent » est des plus habituelles.

Poursuivant ses parallèles, Lee dit que les deux poètes célèbrent la naissance, la richesse, l'intelligence et la bonté de leurs protecteurs. Si les poètes paraissent se vanter de leurs propres qualités dans leurs vers, c'est qu'en réalité ils vantent leurs protecteurs. Et Lee conclut que les sonnets français « annoncent clairement les sonnets de Shakespeare ».

Ces rapprochements sont intéressants, mais le lecteur de Shakespeare trouvera une très grande différence entre les son-

1. Sonnets XXXIX, XLVII, LVII.

nets anglais et les quelques sonnets de Jodelle, écrits par ce dernier pendant l'absence du comte « pour donner du repos à son esprit fatigué par l'œuvre sainte » que son protecteur réclamait de lui. Ces huit sonnets, nous dit le poète, bien que traitant un noble sujet, furent produits « sans peine ». L'affection de Shakespeare paraît beaucoup plus profonde; son amitié avait à subir une épreuve spéciale et n'en était pas diminuée. La situation particulière que nous révèlent les sonnets de Shakespeare ne se trouve pas chez Jodelle. Les poèmes français ne furent qu'un agréable passe-temps pour leur auteur, composés pendant que le poète se promenait dans les jardins et les bois et faisait la chasse aux perdrix.

Passons aux sonnets qui ont pour sujet la dame brune. La louange de la « beauté noire » se retrouve chez Amadis Jamyn, et Lee donne la citation suivante:

La modeste Vénus, la honteuse et la sage
 Estoit par les anciens toute peinte de noir, (p. 273).

L'exemple est intéressant, mais pourquoi choisir Jamyn lorsque Ronsard lui-même s'était une fois écrié:

Plutost sans forme ira confus le monde,
 Que je sois serf d'une maistresse blonde,
 Ou que j'adore une femme aux yeux vers.
 Car cet œil brun qui vint premier éteindre
 Le jour des miens les sçut si bien atteindre
 Qu'autre œil n'en sera le vainqueur,

(*Amours*, I. 26).

Des éloges de la beauté brune se rencontrent chez les Italiens¹ et, de fait, à côté de la poésie traditionnelle² qui exalte la beauté blonde, il a existé un courant distinct qui professe de l'admiration pour la brune. Faut-il remonter à Théocrite? « Ils t'appellent bohémienne, gracieuse Bombyca, et maigre et hâlée: moi seul je t'appelle pâle comme le miel. Oui, mais la violette est noire et la jacinthe ornée de lettres. Pourtant ces

1. Voir pour des exemples *Englische Studien* 49, article de M. Wolff.

2. M. Tucker (*Shakespeare's Sonnets*) explique l'origine de la préférence pour la beauté blonde. L'aristocratie de la Grèce ancienne était composée de conquérants venus du Nord de l'Europe, et « si l'Hélène d'Homère était blonde, Ménélas le fut aussi, et l'épithète indiquait la beauté aristocratique et non la beauté simple ». La domination des Francs en France et des Goths en Espagne favorisait la même préférence au moyen âge.

fleurs sont les premières à être choisies pour les guirlandes ». Et Marulle aussi, pour prendre un exemple plus près du xvr^e siècle, que Ronsard avait imité dans une de ses chansons, trouvait que la brune était belle :

Qui t'a noirci les arcs de tes sourcils ?
Qui t'a noirci tes beaux yeux, ma maîtresse ?

Revenons cependant à Lee. « Lorsque Shakespeare se met à attaquer l'infidélité de sa maîtresse brune, et qu'il remplace les louanges du teint de sa dame par des insultes violentes, il fait manifestement sien la voix du sonnettiste français ». Viennent ensuite des citations de Jodelle et de Desportes. Dans la *Vie de Shakespeare*, les exemples sont plus nombreux. « Les sonnets de Ronsard célébraient à la manière de Shakespeare une tigresse cruelle, une meurtrière, une Méduse. Un autre sonnettiste français, Claude de Pontoux, multiplie les épithètes dans un sonnet adressé à sa maîtresse qui débute ainsi :

Affamée Méduse, enragée Gorgonne,
Horrible, espouvantable, et felonne tigresse. »

Les recherches de Lee ont été faites avec soin, et quelques-unes de ses citations, certes, sont appropriées. Il a raison, par exemple, de comparer les *Contr' Amours* de Jodelle avec quelques-uns des sonnets à la dame brune. Remarquons que toutes les attaques faites par les sonnettistes français sur leurs maîtresses ne sont pas semblables. La plupart médisent de leur belle parce qu'elle est trop chaste, et c'est le cas de Ronsard. Le motif qui inspire les sonnets de Shakespeare est autre : la maîtresse est impudique et inconstante. S'il y a une ressemblance entre les sonnets de Jodelle et ceux de Shakespeare, c'est parce que le même courant, l'antipétrarquisme, les a influencés également.

Pour terminer cette revue des rapprochements esquissés par Lee, mentionnons le thème de l'immortalité conférée par la poésie. Les exemples donnés par Lee lui-même et l'article de M. Elton¹ sont largement suffisants pour prouver qu'il s'agit ici d'un thème très répandu pendant la Renaissance. Si Shakespeare répète cette même note, il n'imité personne en

1. Dans *Modern Studies* (1907).

particulier, et des rapprochements encore plus nombreux que n'en fait Lee prouveraient seulement que le thème était dans l'air : ils ne démontreraient pas une dette spéciale de Shakespeare envers la Pléiade.

Nous avons examiné assez minutieusement les vues de Lee, parce qu'il s'agit de déterminer en fin de compte si Shakespeare a quelque originalité. Nous avons constaté que les ressemblances citées ne prouvent pas grand'chose, simplement que la plupart des thèmes traités par Shakespeare pouvaient se retrouver ailleurs, chez des prédécesseurs ou des contemporains ; autrement dit, que le fonds des sonnets de Shakespeare était commun à tous les écrivains du xvi^e siècle. Or, nous pouvons envisager la question des dettes de Shakespeare envers les Français d'un autre point de vue. Est-il probable que le sonnettiste connût les œuvres de Vauquelin de la Fresnaie, de Jodelle ou d'Amadis Jamyn ? Nous n'avons aucune hésitation à dire que nous ne le croyons pas. Ronsard et Desportes, oui, même Jamyn à la rigueur, mais Vauquelin de la Fresnaie et Jodelle¹ ne furent pas populaires même en France : il n'est pas très vraisemblable qu'un sonnettiste anglais ait eu leurs œuvres entre les mains. Rappelons-nous aussi que les sonnets adressés au comte de Fauquemberge et de Courtenay sont au nombre de huit, et les *Contr' Amours* au nombre de sept. Si par hasard Shakespeare avait lu ces sonnets, il faut au moins admettre qu'il avait une plus grande puissance créatrice que Jodelle, parce que son recueil contient 154 poèmes. Je dois avouer qu'après avoir parcouru beaucoup de sonnets français, je suis arrivée à la conclusion très simple que Shakespeare, tout en utilisant les idées et les thèmes de son époque, n'a imité ni paraphrasé spécialement les sonnettistes français.

Les preuves de l'influence anglaise sont un peu plus saisissables. Elles ont été assez étudiées depuis le jour où Malone remarqua : « Les sonnets de Daniel publiés en 1592 me semblent avoir été le modèle de Shakespeare ». Drake, et plus tard Dowden, ont aussi noté l'influence de Daniel. « C'est lorsque nous ouvrons la *Delia* de Daniel, nous dit ce dernier critique, que nous reconnaissons une relation étroite entre ces

1. L'esprit curieux de Meres avait comparé Marlowe à Jodelle, mais cela ne prouve pas nécessairement que les œuvres lyriques de Jodelle furent connues en Angleterre.

sonnets et ceux de Shakespeare. Malone avait sûrement raison de voir en Daniel le maître de Shakespeare ». Les critiques allemands, Isaac et Sarrazin, examinèrent ces rapports en détail, et les éditions modernes acceptent communément quelques-uns de leurs rapprochements les plus probants.

Nous avons comparé à notre tour la *Delia* avec les sonnets de Shakespeare et nous avons noté une certaine ressemblance. D'abord les deux sonnettistes ont des thèmes communs: Le déclin rapide de la beauté, l'insomnie de l'amant et l'immortalité conférée par la poésie. Mais la plus grande ressemblance est celle du ton et du style, de la beauté de vers isolés, du même mouvement gracieux et facile. L'arrangement des rimes est aussi le même. Il est vrai que le rythme uni des sonnets de Shakespeare n'appartient pas habituellement à Daniel, et ce poète ne possède pas cette vue qui s'étend sur un univers aux larges horizons. Laissons de côté cependant les différences et faisons attention aux points similaires.

Il ne serait pas hors de propos de donner quelques citations. On apercevra alors les ressemblances, mais aussi la grande difficulté que l'on éprouve à saisir quelque chose de précis.

Voici la description des sillons tracés sur le front par l'âge:

When forty winters shall besiege thy brow
And dig deep trenches in thy beauty's field,

(Shakespeare, II) [a]

All the world may view
Best in my face where cares hath tilled deep furrows.

(*Delia*, IV) [b].

L'expression « the table of my heart »¹ revient chez les deux sonnettistes:

1. Platon avait dit (*Phèdre*, 255) que l'amant est le miroir où l'aimé peut se regarder. L'idée se rencontre souvent pendant la Renaissance. Cf. Ronsard, *Astrée* VI :

Il ne fallait, maistresse, autres tablettes
Pour vous graver que celles de mon cœur.

(a) Citations.

Sonnet II :

Lorsque quarante hivers assiègeront ton front, et creuseront de profondes tranchées dans le champ de ta beauté...

(b) *Delia* IV :

Tout le monde peut le contempler mieux qu'ailleurs dans mon visage où les soucis ont creusé de profonds sillons.

Thy beauty's form in table of my heart
(Shakespeare, XXIV) [a].

I figured on the table of my heart
The goodliest shape...
(*Delia*, XIII) [b].

de même que « l'avril » pour « la jeunesse » :

the lovely April of her prime
(Shakespeare III) [c].

The April of my years
(*Delia*, XXIX) [d].

L'âge est comparé, par les deux poètes, à l'approche de l'hiver et à l'obscurcissement d'une journée :

Sap check'd with frost and lusty leaves quite gone
Beauty o'ersnow'd and bareness every where :
(Shakespeare, V) [e].

When Winter snows upon thy golden hairs,
And frost of Age hath nipped thy flowers near ;
(*Delia*, XXXVII) [f].

et l'autre image :

When dark shall seem thy day that never clears,
(*Delia*, XXXVII) [f].

And see the brave day sunk in hideous night ;
(Shakespeare, XII) [g].

(a) Citations.

Sonnet XXIV :

La forme de ta beauté sur la table de mon cœur.

(b) *Delia* XIII :

Je traçai sur la table de mon cœur la forme la plus belle...

(c) Sonnet III :

L'aimable avril de son printemps.

(d) *Delia* XXIX :

L'avril de mes ans.

(e) Sonnet V :

La sève figée par le gel, les luxuriantes feuilles toutes parties,
la beauté sous la neige et la nudité partout ;...

(f) *Delia* XXXVII :

Lorsque l'hiver aura neigé sur tes cheveux d'or, et que la gelée
de l'âge aura flétri tes fleurs : lorsque ta journée qui ne s'éclaircit
jamais semblera obscure.

(g) Sonnet XII :

Je vois le jour brillant s'évanouir dans la nuit hideuse.

Les deux sonnettistes se servent des mêmes accents pour décrire la puissance destructive du temps :

Delia, those eyes that so admireth thine,
Have seen those walls which proud ambition rear'd
To check the world : how they entomb'd have lien
Within themselves, and on them ploughs have ear'd.

(*Delia*, XL) [a].

Et voici Shakespeare. :

When I have seen by Time's fell hand defaced
The rich-proud cost of outworn buried age ;
When sometime lofty towers I see down-razed,
And brass eternal slave to mortal rage ;

(Shakespeare, LXIV). [b].

Aucun de ces rapprochements n'est très impressionnant en lui-même. Des idées telles que les sillons de l'âge, les cheveux blancs comparés à la neige, le pouvoir destructeur du temps décrit par une image tirée des édifices en ruines, sont assez familières à toute époque. Il existe des parallèles nombreux dans la poésie du xvi^e siècle. Barnfield, Turberville et Lord Vaux utilisent des paroles semblables pour parler de leur âge avancé, et l'on sait que les *Antiquitez de Rome* de du Bellay, que Spenser avait traduites dans ses *Ruines of Rome*, avaient fourni des méditations philosophiques et poétiques à toute une génération. Les thèmes que Daniel avait traités avant Shakespeare appartiennent au pétrarquisme et se rencontrent partout pendant la Renaissance. Pourtant l'accumulation des ressemblances, la versification, les thèmes, quelques passages qui se rapprochent étroitement, et la publication en 1591 de quelques-uns des sonnets à Delia sont suffisants, à notre avis, pour indiquer que Shakespeare avait connaissance de l'œuvre de son prédécesseur.

(a) *Delia* XL :

Ces yeux qui admirent tant les tiens, ont vu debout ces murs
qu'éleva l'ambition orgueilleuse pour tenir le monde en échec ;
mais ils ont aussi vu ces murs s'ensevelir dans leur poussière, et la
charrue passa sur eux.

(b) Citations.

Sonnet LXIV :

Lorsque je vois le bras du Temps louche et cruel
Saccager tout le faste et l'orgueil de nos pères ;
Et la Mort s'asservir jusqu'au bronze éternel,
Et l'altier château-fort le front dans la poussière ;

(C. M. Garnier.)

L'influence de Sidney a été moins soulignée par les critiques. Krauss, dans le *Jahrbuch* de 1881, compara l'*Arcadie* et *Astrophel et Stella* avec les sonnets de Shakespeare, mais ce fut Massey, dans son *Secret Drama*, qui approfondit ces relations. L'influence d'*Astrophel et Stella* a été très exagérée à notre avis par un commentateur plus récent, Brandl¹. Pourtant, quelques rapprochements avec l'*Arcadie* surtout, nous paraissent établir un lien non douteux. A vrai dire, l'influence de Daniel peut, après tout, être contestée, mais celle de Sidney est certaine.

Lorsque Shakespeare, dans son sonnet V, compare la rose destinée à faire du parfum avec le mariage qui a pour but d'engendrer des enfants, il ne fait que se souvenir des paroles de Cecropia dans l'*Arcadie*² qui supplie sa nièce Philoclea de se marier. La beauté passera, dit Shakespeare,

Then, were not summer's distillation left,
A liquid prisoner pent in walls of glass,
Beauty's effect with beauty were bereft, (V) [a].

Voici les paroles de Sidney:

« Have you ever seen a pure Rosewater kept in a crystall glass ? how fine it looks, how sweet it smells while that beautiful glass imprisons it ? break the prison : and let the water take his own cours, doth it not embrace dust, and lose all his former sweetness and fairness ? Truly so are wee, if wee have not the stay, rather than the restraint of Chrystalline marriage. »² (b).

1. Voir l'édition d'Alden pour des citations de Brandl.

2. 10^e éd., pp. 246-7.

L'idée de Sidney n'est pas la même ; il y a une ressemblance dans le langage. Walsh compare Lyly, *Sapho and Phao*, II, i : « Roses that lose their colours keep their savours ; plucked from the stalk, are put in the still. »

(a) Citations.

Sonnet V :

Alors s'il ne restait le suc distillé de l'été, liquide prisonnier enclos dans des murs de verre, l'effet de la beauté mourrait avec la beauté même.

(M. Legouis.)

(b) Sidney :

Avez-vous jamais vu de l'eau de rose pure conservée dans un flacon de cristal ? qu'elle paraît belle, qu'elle sent bon pendant que ce beau verre l'emprisonne. Brisez la prison, et laissez courir l'eau à sa guise, n'embrasse-t-elle pas la poussière, ne perd-elle pas tout son ancien parfum, toute sa beauté ? En vérité, nous sommes de même, si nous n'avons pas l'appui plutôt que l'entrave du mariage cristallin.

L'image empruntée à la musique dans le sonnet VIII, où il est dit que le mariage ressemble à l'union de divers sons, se trouvait dans un passage de l'*Arcadie* tout proche de celui que nous venons de citer. Voici Shakespeare :

Mark how one string, sweet husband to another;
Strikes each in each by mutual ordering ; (a).

Et Sidney :

« And is a solitary life as good as this ? then can one string make as good music as a consort ; then can one color set forth a beauty. » (b).

Un troisième passage, enfin, voisin des autres, aide à établir la filiation entre l'*Arcadie* et les sonnets : « you had a father », dit Shakespeare à son ami, « let your son say so ». Chez Sidney, on trouve les paroles suivantes (p. 246) :

« Nature when you were first born, vowed you a woman, and as shee made you childe of a mother, so to do your best to be mother of a childe » ; (c).

Après les fragments que nous venons de superposer, peut-on douter que Shakespeare ait connu l'œuvre de Sidney ?

L'influence d'*Astrophel et Stella* apparaît moins clairement. Le lecteur ordinaire des deux canzonieri est en général trop frappé par la différence de style et de mouvement pour faire attention aux quelques ressemblances de thème. Il en est cependant qui valent la peine d'être étudiées. Les plus intéressantes concernent la dame brune. Les yeux noirs de

(a) Citations.

Sonnet VIII :

Remarque comment les cordes, doux époux l'une de l'autre, fondent leurs sons réciproques dans une mutuelle harmonie.

(b) Sidney :

Une vie solitaire vaut-elle celle-ci ? Si cela est, une seule corde peut rendre une harmonie aussi belle qu'un concert ; et une seule couleur peut dépeindre une beauté.

(c) Sidney :

Nature, lorsque vous êtes née vous destinait à être femme, et comme elle vous rendit l'enfant d'une mère, faites de votre mieux pour être mère d'un enfant.

Stella, comme nous l'avons vu, portaient le deuil des amants qu'elle avait tués : (a).

When Nature made her chief work — Stella's eyes ;
In colour black, why rapt she beams so bright ?
.....she minding Love should be
Placed ever there, gave him this mourning weed ;
To honour all their deaths, which for her bleed.

De même, les yeux de la belle de Shakespeare sont des « mourners ». Ses cheveux sont noirs et ses yeux,

Her eyes so suited, and they mourners seem.

(CXXVII) [b].

Plus loin, on lit :

Thine eyes I love, and they, as pitying me,
Knowing thy heart torments me with disdain,
Have put on black and loving mourners be,
Looking with pretty ruth upon my pain.

(CXXXII) [c].

Bien entendu, on pourrait objecter que les deux dames étaient réellement brunes, et qu'il n'est pas étonnant que leurs poètes les décrivent de façon semblable. Remarquons cependant que ces passages ont en commun l'idée de deuil, qui leur donne une ressemblance peut-être pas tout à fait fortuite.

Plus d'un éditeur a comparé le sonnet CXXIX qui a pour sujet la passion charnelle avec le sonnet de Sidney au Désir. Le sujet est le même, le mouvement des deux premiers quatrains de Sidney ressemble à l'accumulation descriptive de Shakespeare et il est bien possible que Shakespeare ait interrogé ce modèle entre autres avant de composer sa pièce. Pourtant, comme le fait remarquer M. Alden¹, l'expérience de

1. Alden, *op. cit.*, p. 312: « an account of its subject as might be given from experience or observation by nine-tenths of all the men who ever lived. »

(a) Sidney, *Astrophel et Stella* ; pour cette citation voir trad. dans notre chap. sur Sidney, p. 41.

(b) Sonnet CXXVII :

Ses yeux de même couleur, et ils semblent pleurer sur...

(c) Sonnet CXXXII :

J'aime tes yeux et tes chers yeux, comme en pitié
Des tourments que m'inflige une âme dédaigneuse,
Jetant sur ma douleur leur gentille amitié,
Se sont vêtus de noir ainsi que des pleureuses.

(C. M. Garnier.)

Shakespeare est celle de neuf dixièmes de tous les hommes qui ont jamais vécu.

D'autres thèmes semblables, tels par exemple que la comparaison des yeux de l'aimé aux astres qui régissent le sort de l'amant, ou bien l'emploi du nom des mois du printemps pour désigner la jeunesse, ont retenu l'attention de plusieurs savants. Les rapprochements ne sont pas très probants; il n'y a pas la moindre trace de plagiat, et comme il s'agit encore une fois de sujets tout à fait communs, nous pouvons seulement conclure que Shakespeare ne manquait jamais d'utiliser tous les thèmes à sa portée.

Pour conclure, nous dirons que, vu la date de publication de l'*Arcadie* et des sonnets de Sidney, l'hypothèse d'une influence n'est pas improbable.

Quant à Drayton, les opinions sont très partagées. D'un côté, se trouvent Fleay et Lee qui soutiennent que Shakespeare est l'imitateur, de l'autre sont rangés Tyler, Wyndham et Beeching qui affirment que c'est Drayton qui a des dettes envers Shakespeare. M. Elton, qui a beaucoup étudié les œuvres de Drayton, semble être de cette dernière opinion. Deux arguments en faveur de cette vue nous paraissent posséder du poids. D'abord les ressemblances entre les sonnets de Drayton et ceux de Shakespeare ne se rencontrent qu'à partir de l'édition des *Amours* de 1599. Dans l'intervalle, Drayton avait pu faire la connaissance des sonnets de Shakespeare, qui, nous le savons par Meres, circulaient en manuscrit en 1598. Citons aussi l'argument de Beeching: « La Muse de Drayton fut par excellence imitatrice. Il a d'abord écrit des sonnets à la manière de Daniel, ensuite de Sidney, et finalement de Shakespeare ». Lee suppose, au contraire, que Drayton avait composé tous ses sonnets dès 1594, et qu'il les garda en portefeuille. Ce raisonnement ne nous paraît pas très solide, parce que, si l'on en juge par sa façon de donner des éditions successives de ses sonnets, nous croyons que Drayton n'aurait pas gardé jusqu'en 1599, 1605 ou 1619 sans les publier des poèmes composés en 1594.

Les rapprochements qu'on a signalés sont intéressants, mais ils ne sont pas très faciles à saisir. Dénombrons d'abord quelques thèmes communs: l'identité de l'amant et de l'aimé, la beauté de l'aimé qui surpasse toutes les beautés du passé,

du présent et de l'avenir, la lutte des yeux et du cœur, les pensées du poète pendant la nuit, la vieillesse de l'amant, le renom éternel du poète et de sa poésie, la folie de l'amour.

Dans la pièce des yeux et du cœur, quelques expressions chez les deux poètes ne sont pas très éloignées, mais ceci tient à la nature du sujet¹.

Les éditeurs comparent communément quelques vers du sonnet 43 d'*Idea* avec un passage du sonnet CXVI. La beauté d'*Idea* est comme une étoile qui projette ses rayons partout sur des personnes qui ne peuvent pas les apprécier; le laboureur regarde les planètes sans en connaître la nature:

So doth the ploughman gaze the wandering star
And only rest contented with the light;
That never learned what constellations are,
Beyond the bent of his unknowing sight (a).

Dans son sonnet CXVI, Shakespeare parle de l'amour véritable, disant qu'il ne change pas, et qu'il reste inébranlable comme un phare qui regarde les tempêtes. L'amour ressemble aussi à une étoile qui sert de guide aux marins et dont l'influence est incalculable:

..... it is an ever-fixed mark,
That looks on tempests and is never shaken;
It is the star to every wandering bark,
Whose worth's unknown, although his height be taken (b).

L'image de l'étoile est commune aux deux sonnettistes, mais elle est utilisée de façons différentes. A notre avis, il est impossible de tirer une conclusion définitive quant à la dette réciproque des poètes.

1. On trouve le même thème chez Barnes, Watson, Constable et Barnfield.

(a) Citations.

Idea 43 :

Ainsi le laboureur contemple l'étoile errante, et reste simplement satisfait de sa lumière; il n'a jamais appris ce que c'est que des constellations: il ne connaît que ce que son regard ignorant peut voir.

(b) Sonnet CXVI :

C'est un signal toujours fixe qui regarde les tempêtes sans être jamais ébranlé. C'est l'étoile de tous les vaisseaux errants dont le prix demeure inconnu lors même qu'on relève sa hauteur.

(M. Legouis.)

Une ressemblance a été indiquée aussi entre les sonnets CXLIV de Shakespeare et 20 d'*Idea*, surtout entre les vers suivants :

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still :

(CXLIV) [a].

An evil Spirit (your beauty) haunts me still,...
Which ceaseth not to attempt me to each ill,...
Thus am I still provok'd to every evil,
By this good-wicked Spirit, sweet Angel-Devil.

(*Idea*, 20) [b].

Ici non plus, nous ne pouvons conclure que Shakespeare est le débiteur; il paraît être plutôt le créancier de Drayton. L'originalité de Shakespeare qui décrit une situation spéciale, l'homme, son ami, qui est l'ange, et la femme le diable, paraît certes évidente, lorsqu'on réfléchit au caractère des idées de Drayton, qui ne fait que répéter dans un moment de découragement de conventionnelles paroles d'injures à sa dame¹.

Mentionnons aussi le sonnet 44 d'*Idea* qui possède, dans une certaine mesure, le style de Shakespeare.

On est allé également jusqu'à attribuer le célèbre 61 d'*Idea* à Shakespeare, mais l'authenticité du sonnet de Drayton n'est pas douteuse².

Pour terminer, nous n'avons qu'à répéter que nous ne croyons pas à l'influence de Drayton sur Shakespeare. Il est vrai que la question reste assez douteuse pour que l'on puisse toujours soutenir l'opinion contraire, mais il nous semble beaucoup plus probable que c'est Drayton qui chercha à s'approprier le style et les pensées de Shakespeare.

À côté de Daniel, Sidney et Drayton, un autre poète est cité, qui semble avoir fourni quelques thèmes à Shakespeare. Il s'agit de Constable. Quelques-unes des filiations signalées

1. Les deux sonnets ont paru dans la même année, 1599.

2. Saintsbury, *History of Elizabethan Literature*, p. 114.

(a) Sonnet CXLIV :

J'ai deux amours, l'un qui console, l'autre qui désespère, ce
sont deux Esprits qui me sollicitent toujours...

(M. Legouis.)

(b) *Idea* 20 :

Un esprit malin (votre beauté) me hante toujours... qui ne cesse
pas de me pousser à tout mal... Ainsi je suis toujours incité à tout
mal par cet esprit bon et mauvais, ce doux ange-diable.

ne sont pas négligeables, telles par exemple que le sonnet XXIV de Shakespeare, où l'œil du poète a peint le portrait de l'ami sur son cœur :

Mine eye hath play'd the painter and hath stell'd
Thy beauty's form in table of my heart ;
My body is the frame wherein 'tis held,
And perspective it is best painter's art.
For through the painter must you see his skill,
To find where your true image pictur'd lies ; (a).

Comment ne pas se rappeler l'ingéniosité similaire de Constable ?

Thine eye the glasse where I behold my heart,
Mine eye, the window through the which thine eye (b).
.....

Cette pièce n'est pas la seule source possible pour le sonnet de Shakespeare, et l'hypothèse d'une influence prépondérante de Constable perd de son poids lorsqu'on réfléchit à la banalité du thème. Watson aussi, dans les *Tears of Fancie* (XLV) avait écrit quelque chose de semblable :

My Mistres seeing her faire counterfet
So sweetelie framed in my bleeding brest (c).

Le sujet est affectionné par tous les pétrarquistes.

A propos de Drayton, nous avons mentionné la lutte des yeux et du cœur. Constable aussi a donné une variation du thème qui présente des ressemblances avec le poème de Shakespeare. Tous les sonnettistes paraissent avoir une prédilection pour ces jeux.

(a) Citations.

Sonnet XXIV :

Mon œil a joué le rôle de peintre et a retracé la beauté de ta forme sur la table de mon cœur ; mon corps est le cadre qui contient ce tableau et lui donne la perspective, le meilleur de l'art du peintre. Vous pouvez voir à travers le peintre quel est son art, en y découvrant votre fidèle image suspendue..

(b) Constable :

Ton œil est la glace où je contemple mon cœur, mon œil la fenêtre par laquelle ton œil..

(c) Watson :

Ma maîtresse voyant son beau portrait encadré d'une manière si charmante dans ma poitrine ensanglantée..

On se rappelle le fameux sonnet CVI :

When in the chronicle of wasted time
I see descriptions of the fairest wights, (a).

Il suffit de placer en regard un des sonnets manuscrits de Constable (à sa maîtresse à l'occasion du don d'un Pétrarque) pour se convaincre qu'un des sonnettistes ne répugnait peut-être pas à imiter l'autre :

Miracle of the Age, I never will deny
That former poets praise the beauty of their days ;
But all those beauties were but figures of thy praise,
And all those poets did of thee but prophesy (b).

On a pu soutenir que Constable est ici le disciple, et malheureusement nous n'avons aucun moyen de trancher la question. A première vue, l'indépendance de Constable, qui raconte les circonstances de la composition de sa pièce, paraît évidente, mais ce Pétrarque qu'il avait offert à sa dame n'est peut-être qu'une invention pour fournir le thème d'un sonnet.

Le sonnet XCIX se fait remarquer par ses quinze vers : il est célèbre aussi parce que son sujet est semblable à celui d'un autre sonnet de Constable (*Diana*, I.9) :

My Lady's presence makes the roses red.

Les mêmes fleurs, excepté la marjolaine, s'y retrouvent, et dans ce cas Constable est probablement le prédécesseur, car sa *Diana* parut en 1592. Cette fois, nous pouvons affirmer que Shakespeare n'a probablement pas dédaigné d'emprunter à son contemporain ¹.

Nous avons cité tous les passages importants ; ils sont assez nombreux pour suggérer que Shakespeare avait probablement lu la *Diana* de Constable ².

(a) Sonnet CVI :

Quand dans les chroniques des temps écoulés je lis des descriptions des très belles personnes...

(b) Citation.

Constable :

Miracle de ce temps, je ne nierai jamais que les anciens poètes n'aient loué la beauté de leur époque : mais toutes ces beautés ne faisaient que préfigurer tes louanges, tous ces poètes ne faisaient que t'annoncer.

1. Le XCIX est un sonnet dont M. Robertson nie l'authenticité.

2. Lee dans la *Life of Shakespeare* (p. 203), parle aussi de l'influence de Barnes, mais il ne vaut pas la peine de citer ses rapprochements qui n'ont pas beaucoup d'intérêt.

Il faut considérer aussi les influences qu'on dit avoir été exercées par le *Héro et Léandre* de Marlowe et l'*Euphues* de Lyly.

Quant au premier, les fragments cités ressemblent aux sonnets du début. Il est très curieux de voir que la personne de Léandre est qualifiée de la même façon que le jeune ami du sonnet XX. Il faudrait citer toute la description, mais nous nous contenterons de ces quelques vers :

Some swore he was a maid in man's attire,
For in his looks were all that men desire, —
A pleasant-smiling cheek, a speaking eye,
A brow for laugh to banquet royally ;
And such as knew he was man would say :
Leander, thou art made for amorous play (a).

(*Sestiad*, I).

La ressemblance est peut-être fortuite. Il s'agit du portrait d'un de ces beaux éphèbes que la Renaissance affectionnait particulièrement, et nulle part dans son recueil le sonnettiste n'est plus près de son époque que dans le sonnet XX¹ qui choque le goût moderne. Ici, il est malaisé de dire si Shakespeare a emprunté à Marlowe et certains critiques prétendent que c'est Marlowe le débiteur de Shakespeare. Nous n'avons pas les données nécessaires pour résoudre le problème. Il nous reste à esquisser les autres rapprochements qui ont été faits entre les deux poètes.

Chez Marlowe, la jeune fille est invitée à l'amour par de longs arguments. La corde du violon qui n'est pas touchée rendra à la longue un son discordant. L'avare abuse du trésor qu'il ne prête pas à intérêt. Une femme seule ressemble à une maison vide. La beauté se perd si on la garde trop soigneusement :

(a) Citation.

Marlowe :

D'aucuns juraient que c'était une vierge habillée en homme, car dans ses regards était tout ce que désirent les hommes, des joues qui souriaient agréablement, des yeux qui parlaient, un front où le rire pouvait faire un festin royal ; ceux qui savaient que c'était un homme disaient : Léandre, tu es fait pour les jeux de l'amour.

1. Certains critiques ont nié l'authenticité de ce sonnet.

Toutes les femmes ressemblent à des cordes dorées non accordées, qui, si elles restent longtemps sans être touchées rendront des sons faux et criards... Les avarés abusent de leur trésor, lorsqu'ils le gardent ; si l'on le prête à intérêt, avec le temps il nous rendra deux pour un... Celui qui construit un palais et obstrue le portail, le verra inhabité et en ruines... Ah, Héro ingénue, apprends à te chérir toi-même. Telles des maisons vides, les femmes solitaires périssent. Le pauvre riche qui se laisse mourir de faim en entassant la vile richesse pêche moins que vous et vos semblables : sa terre dorée reste et après son décès quelqu'un d'autre l'acquiert ; mais le joyau de la beauté qui n'est exquis que si l'on le perd, lorsque vous ne serez plus, ne peut être légué à personne... un n'est rien, les jeunes vierges ne sont rien alors privées de la douce compagnie des hommes. Veux-tu rester encore seule ? Seule tu le seras alors, quoique l'Hymen qui veut toujours des couples te marie. Abandonne la froide virginité stérile, ne souille pas d'avarice tes années de jeunesse... la beauté qui reste seule se perd, si l'on la garde trop soigneusement.

Avec tout ce passage, il faut comparer les sonnets IV, VIII et X :

Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty's legacy ?
Nature's bequest gives nothing, but doth lend,
And being frank, she lends to those are free.
Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give ?
Profitless usurer, why dost thou use
So great a sum of sums, yet canst not live ?
For having traffic with thyself alone,
Thou of thyself thy sweet self dost deceive.
Then how, when nature calls thee to be gone,
What acceptable audit canst thou leave ?
Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
Which, used, lives th'executor to be (a).

(a) Citations.

Sonnet IV :

Prodigue de ton charme, Ami, pourquoi répandre
Sur toi, toi seul, le legs divin de ta beauté ?
La Nature nous prête et c'est pour nous reprendre !
Généreuse, elle veut la générosité.
Alors, mon bel avare, à quoi bon mésuser
Des largesses qu'on fit pour que tu fusses large ?
Usurier sans profit, pourquoi thésauriser
Des dons si généreux qui se changent en charges ?
A vivre ainsi en ne traitant qu'avec toi-même,
C'est ton doux être, Ami, que je te vois duper ;
Et quand la Mort viendra jeter l'appel suprême,
Comment solder ton compte, ou comment la tromper ?

Music to hear, why hear'st thou music sadly ?
 Sweets with sweets war not, joy delights in joy.
 Why lov'st thou that which thou receiv'st not gladly,
 Or else receiv'st with pleasure thine annoy ?
 If the true concord of well tuned sounds,
 By unions married, do offend thine ear,
 They do but sweetly chide thee, who confounds
 In singleness the parts that thou shouldst bear.
 Mark how one string, sweet husband to another
 Strikes each in each by mutual ordering ;
 Resembling sire and child and happy mother,
 Who, all in one, one pleasing note do sing ;
 Whose speechless song, being many, seeming one,
 Sings this to thee : « Thou single wilt prove none. » (a).

Ajoutons aussi ces deux vers du sonnet X :

Seeking that beauteous roof to ruinate
 Which to repair should be thy desire (b).

Une ressemblance, certes, existe entre les idées, et si l'on était sûr qu'il ne s'agissait pas simplement d'arguments souvent utilisés à cette époque (comme par exemple celui de la musique que nous avons vu dans l'*Arcadie*), on pourrait conclure à une filiation certaine. Malheureusement, la date de composition des pièces à comparer est inconnue, mais si Shake-

Ta stérile beauté rentre avec toi sous terre,
 Elle qui, fécondée, eût fait ta légataire.
 (C. M. Garnier.)

(a) Citations.

Sonnet VIII :

Pourquoi vous, ma Musique, entendre avec douleur
 La musique ? le doux au doux fait-il la guerre ?
 Pourquoi chérir l'émoi qui fait couler vos pleurs ?
 Savourer le plaisir des tristesses amères ?
 Si le juste concours des sons harmonieux
 Suavement fondus te cause une agonie,
 C'est qu'il te gronde, en ton solo mélodieux,
 De perdre les accents promis aux symphonies.
 Vois la corde vibrer ainsi qu'une épousée
 Et toutes de frémir en un accord vainqueur :
 C'est la Femme, et le Père, et la chanson jasée
 De l'Enfant vient s'y fondre en un caressant cœur !
 Et leurs voix sans parole en un seul cri résonnent ;
 « Restant seul, tu n'existes plus, tu n'es personne. »
 (C. M. Garnier.)

(b) Sonnet X :

Tu cherches à ruiner ce bel édifice dont la réparation devrait
 être ton principal désir.

speare a pu voir *Héro et Léandre*, il n'a pas manqué de le lire ¹.

Il est très possible que Shakespeare ait connu l'œuvre de Lyly ². Le succès éclatant du romancier a dû éveiller la curiosité de Shakespeare qui s'intéressait aux procédés de style. Il faut cependant fournir des preuves précises de l'influence de Lyly, et c'est justement là que réside la difficulté. Voici cependant quelques rapprochements; on comparera les deux passages suivants avec le vers cité du sonnet XXXV:

The pestilence doth most infest the clearest complection and the caterpillar cleaveth unto the ripest fruit.

(Lyly, *Euphues*, Arber's Reprint, p. 39) [a].

As the Canker soonest entreth into the white Rose

(*ibid.*, p. 231) [b].

And loathesome canker lives in sweetest bud

(Sonnet XXXV) [c].

Voici « the table of the heart » qu'on a déjà vu chez Daniel:

Whom Philautus is now with all colours importraying in the Table of his heart.

(*ibid.*, p. 311) [d].

La lutte du cœur et des yeux se retrouve également chez Lyly:

What harme were it in my love, if the heart should yeelde his right to the eye.

(*ibid.*, p. 396) [e].

1. Isaac, (*Jahr.* 19, 250) qui fait ces rapprochements tire la conclusion que Marlowe s'inspire de Shakespeare, parce que Marlowe imitait aussi *Venus and Adonis*.

2. Voir l'édit. des *Sonnets* par M. Tucker.

(a) Citations.

Lyly :

La peste tourmente surtout le teint le plus clair, et la chenille s'attache aux fruits les plus mûrs.

(b) Comme le ver rongeur pénètre de préférence dans la rose blanche.

(c) Sonnet XXXV :

Et le ver dégoûtant vit dans le plus suave bourgeon.

(d) Lyly :

Que Philautus peint de toutes les couleurs sur la table de son cœur.

(e) Quel malheur serait-ce de mon amour, si le cœur cédait son droit à l'œil.

Le souci a fourni aussi des comparaisons aux deux auteurs¹ et les mêmes protestations contre les artifices de la toilette se rencontrent dans *Euphues* et dans les sonnets². On a signalé aussi des expressions de Lyly qui ont leurs équivalents chez Shakespeare. « Filed speech », « Lily cheeks dyed with vermilion red », « every painter that shadoweth a man », « to tell a faire tale to a foule lady » sont des expressions lyliennes pour lesquelles on trouve des analogies dans les sonnets.

Toutes les ressemblances citées sont assez générales : elles appartiennent aux idées et au style de l'époque, et nous pouvons les classer dans deux ou trois catégories. D'abord, il y a des expressions pétrarquistes, telles que « table of my heart », « eyes and heart ». Ensuite, il y a des images et des comparaisons tirées de l'histoire naturelle, la chenille, le souci. Puis, il y a chez les deux auteurs une prédilection pour l'antithèse allitérative, « fair » et « foul », « new » et « old », « captive » et « captain ».

Je crois qu'il ne sert à rien de pousser trop loin le rapprochement. Contentons-nous de dire que Lyly, qui avait une emprise bien forte sur les lecteurs pendant les années 1578 à 1590, a aidé à façonner le style de Shakespeare.

La comparaison des sonnets de Shakespeare avec les œuvres de ses prédécesseurs et contemporains anglais nous fournit donc quelques renseignements précieux. Nous savons avec certitude que le poète avait lu l'*Arcadie* de Sidney : nous pouvons également conjecturer qu'il était au courant des poésies des sonnettistes qui le précédaient. C'est sans doute principalement par ce moyen qu'il avait acquis une connaissance étendue des thèmes pétrarquistes et antipétrarquistes. Nulle part cependant il n'y a la moindre trace de plagiat ; la forte personnalité du sonnettiste l'en défendait à une époque où même un très grand poète comme Spenser ne répugnait pas à traduire.

L'étude des sources indique les thèmes conventionnels ; il nous faut tâcher de dégager maintenant l'originalité de Shakespeare. Pour ce qui est du thème central de la série, on a récemment pris l'habitude de souligner son côté convention-

1. Sonnet XXXV, Lyly, p. 462.

2. Sonnet LXVIII, Lyly, p. 445.

nel. Lee, par exemple, dit que depuis le xiv^e siècle, les poètes italiens ayant dépeint la lutte entre l'amour et l'amitié, « l'intrigue des sonnets est une banalité des romans de la Renaissance »¹. De telles affirmations renferment une part de vérité, mais pour notre compte, nous avons été surtout frappés par le fait que la situation de Shakespeare, de son ami et de sa maîtresse est loin d'être « banale » dans les sonnets de l'époque. En effet, après beaucoup de lectures, nous estimons qu'il faut sortir complètement du sonnet pétrarquiste pour trouver une situation analogue. De plus, Shakespeare ne paraît pas avoir choisi exprès cette situation, comme l'aurait fait, par exemple, un romancier. Il semble être tombé sur le sujet: des circonstances particulières paraissent engendrer certains sonnets qui sont presque énigmatiques pour nous. Le poète ne tire pas le meilleur parti d'une situation qui se prêtait facilement à un développement plus étendu et plus complet.

Pour venir à une étude plus détaillée, on pourra laisser de côté comme peu originaux la plupart des sonnets qui renferment un thème conventionnel². Mais ne nous trompons pas. La personnalité de Shakespeare se révèle même dans des sonnets aussi artificiels que les jeux de mots sur « Will »³. Il serait malaisé, même dans la littérature de la Renaissance, de trouver de tels excès d'ingéniosité. Le poète montre également beaucoup d'indépendance dans les sonnets qui ont trait à l'effet de la mort du poète sur le bien-aimé. Les LXXI, LXXIII et LXXIV n'ont rien de conventionnel. Les sonnets antipétrarquistes aussi — si l'on peut comprendre dans cette catégorie les CXXXVII, CXXXVIII, CXLI, CXLVIII et CL, — où le poète « vitupère » contre sa belle, vont beaucoup plus loin que les œuvres des autres sonnettistes. Les accents passionnés de Shakespeare dépassent de beaucoup le cadre habituel.

Une marque d'originalité se montre malgré la banalité du thème, dans les sonnets du début qui font allusion à la fuite de la beauté et du temps qui s'envole. Le Temps barbu, « old Time » plane pour ainsi dire sur tout le recueil. Il est redoutable et cruel, creusant des rides sur le visage du poète et de

1. p. 215, *Life of Shakespeare*.

2. Voir l'appendice pour une liste de thèmes et allusions conventionnels dans les sonnets, p. 323.

3. Sonnets dont M. Robertson nie l'authenticité.

ses amis. Mais la procréation le vaincra, et Shakespeare utilise ce thème pour persuader à son jeune ami de se marier.

La Poésie et l'Amour sont aussi les ennemis acharnés du Temps. Le poète est immortel par ses vers, et il fait don de renom éternel à son ami. Faut-il nous contenter de répéter que le thème est banal? N'importe, le style altier de Shakespeare le renouvelle complètement :

O fearful meditation ! where, alack,
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid ?
Or what strong hand can hold his swift foot back ?
Or who his spoil of beauty can forbid ?
O, none, unless this miracle have might,
That in black ink my love may still shine bright.

(LXV) [a].

Une autre lutte qui s'engage dans les sonnets est celle de l'Amour et des circonstances extérieures. Dans les sonnets XXIX, XXX, CXXIII et CXXIV, le poète atteint l'expression la plus puissante de ses pensées. Ici, il se libère des conventions et il exprime des idées qui ne sont pas limitées à une seule époque. L'Amour triomphe des infortunes, des chagrins et de l'infidélité. Le beau sonnet CXVI résume la croyance de Shakespeare à cet égard. On nous excusera de citer ce sonnet qui habite toutes les mémoires :

Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments. Love is not love
Which alters when it alteration finds,
Or bends with the remover to remove :
O, no ! It is an ever-fixed mark,
That looks on tempests and is never shaken ;
It is the star to every wandering bark,
Whose worth's unknown, although his height be taken,
Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come ;

(a) Citations.

Sonnet LXV :

O l'effrayant penser ! Comment la gemme exquise
Peut-elle en son coffret fuir les ongles du Temps ?
Son pied trop prompt, d'un bras vaillant, qui donc le brise
Et crie au ravisseur du Beau : « Je te défends ! »
Personne, à moins que par miracle une encre noire
Ne rende à mon amour la lumière et la gloire.

(G. M. Garnier.)

Love alters not with his brief hours and weeks,
 But bears it out even to the edge of doom.
 If this be error and upon me proved,
 I never writ, nor no man ever loved (b).

Les sonnets LXXXVIII, LXXXIX et surtout le beau XC, qui traitent de l'amour en face de la rupture, exhalent aussi des accents tout à fait personnels. Les sonnets CIX, CXII, CXIX et CXX font allusion à des faits que nous ne pouvons pas comprendre, faute de détails suffisants. Il en est de même pour les poèmes sur la rivalité littéraire mentionnée au milieu du recueil. Ces derniers ne peuvent nullement s'expliquer par l'analogie de sonnets d'éloge que les Italiens adressaient à tous leurs amis. Les pièces CXXIX et CXLVI se détachent de la série. Nous avons déjà parlé de la première, l'adresse au Désir, et le CXLVI est remarquable parce que, ici, le poète est chrétien. Il oppose dans ce poème « aux feux de joie de la passion, les biens spirituels que seule acquiert ici-bas la douleur » ¹.

On s'aperçoit du caractère mêlé du recueil, pièces conventionnelles et pièces originales, beaux poèmes et poèmes manqués, mais les sonnets qui ont quelque originalité — de sujet ou de style — nous semblent beaucoup plus nombreux que les simples exercices littéraires². Les meilleurs sonnets, comme le XXX, le XC et le CXVI unissent des émotions vécues à des idées d'une vérité permanente, et les revêtent d'une forme impeccable.

Les sonnets de Shakespeare sont les plus parfaits de la

(b) Sonnet CXVI :

Je n'admets pas de traverses au mariage d'âmes véritablement éprises. L'amour n'est pas l'amour, s'il change dès qu'il trouve un changement ou s'éloigne dès qu'il voit qu'on s'éloigne. Oh non ! C'est un signal toujours fixe qui regarde les tempêtes sans jamais être ébranlé. C'est l'étoile de tous les vaisseaux errants dont le prix demeure inconnu lors même qu'on relève sa hauteur. L'amour n'est pas le jouet du Temps, bien que les lèvres et les joues roses soient dans le cercle de sa faux recourbée ; l'amour ne change pas avec les heures et les semaines brèves : il reste immuable jusqu'au bord du Jugement. Si c'est là une erreur et si ma propre vie me dément, je n'ai jamais écrit et jamais homme n'a aimé.

(M. Legouis.)

1. C.-M. Garnier, Introduction aux *Sonnets de Shakespeare*.

2. Dans l'Appendice nous avons mis toutes les allusions conventionnelles, même les plus petites.

Renaissance anglaise. Ils sont écrits dans la forme anglaise. Cette forme, comme nous l'avons souvent dit, est moins savante que l'italienne. Si l'art consommé de Shakespeare ne s'est pas révélé dans l'emploi d'une forme difficile, il se fait voir dans la composition et le style.

La construction la plus habituelle des sonnets est le développement par trois étages, avec la conclusion dans le distique final. Parfois, le poète marque ce développement en employant les mêmes mots ou des mots similaires au début de chaque quatrain, comme, par exemple, dans le XLIX, le LXIV et le C. Dans le LXVII aussi, le poète pose trois questions et y répond lui-même dans la conclusion. Dans le LXXXIII où il s'excuse de son silence, les quatrains amènent l'affirmation principale contenue dans le « couplet ». Parfois, Shakespeare utilise le premier quatrain pour poser une question, le deuxième pour y répondre, le troisième pour interroger de nouveau, et le « couplet » pour répondre et conclure. Mais il est d'autres sonnets qui se composent non de trois parties et d'un distique, mais de deux parties et d'un distique. Les exemples les plus frappants sont les XLI et XLIV. Les deux premiers quatrains sont généralement distincts, mais il existe un cas, le LXIII, où le sens continue sans interruption entre les vers 4 et 5, unissant ainsi ces deux quatrains. La plupart des sonnets ont une pause après le troisième quatrain, et le distique final qui prend fréquemment une forme épigrammatique, vient résumer l'argument qui a précédé.

Par ces moyens, Shakespeare s'est efforcé d'éviter la monotonie. Il atteint la variété aussi dans ses mouvements rythmiques, opposant un vers ou un quatrain doux et uni à un autre qui le suit heurté et saccadé. La plupart des lecteurs sont frappés par le contraste entre le tranquille début du sonnet LXV et les vers 8 et 9. Brusquement, le mouvement change, les accents passionnés du poète qui craint le pouvoir du temps coupent le rythme du vers :

O fearful meditation ! where, alack,
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid ?

Lorsque le sonnet est fait de méditation plutôt que d'émotion, les vers sont harmonieux et coulants, sans pause au

milieu. Le sonnet XVIII en est un excellent exemple : « Shall I compare thee to a summer's day? »

Shakespeare n'a presque jamais un arrêt complet au milieu du vers, mais nous en trouvons pourtant des exemples dans trois sonnets, LIV, CIV et CXVI. Le sens, malgré l'arrêt du mouvement, continue dans ces cas sans interruption du commencement à la fin du vers.

Les « couplets » ont un rythme particulier, plus lent que le reste du sonnet, dû à l'emploi de monosyllabes, qui ajoutent du poids et fournissent une conclusion et une chute naturelles au poème.

Quant aux rimes, le poète use également de rimes masculines et féminines. La plupart des sonnets n'ont que les premières, mais deux poèmes, le XX et le LXXXVII sont entièrement composés sur des rimes féminines¹. Ailleurs, le poète les mélange ou les alterne selon sa fantaisie. Les distiques sont en général exempts de rimes féminines².

Les remarques que nous avons eu l'occasion de faire à propos d'autres sonnettistes s'appliquent également aux rimes de Shakespeare. Elles ne sont pas assez correctes pour le goût du *xx*^e siècle. Il y a, par exemple, de pures assonances comme *a-doting, nothing* (XX), *open, broken* (LXI), *character, register* (CVIII), *remember'd, tender'd* (CXX). Il y a aussi des mots qui ne sont rimés que sur le *-ed* du passé du verbe, *impaneled, determined* (XLVI), *spread, buried* (XXV), *strumpeted, disabled* (LXVI). Chez Shakespeare, ces rimes choquent moins que chez les poètes secondaires parce que ses vers renferment en général des pensées intéressantes exprimées par des paroles sonores, et l'attention n'est pas concentrée uniquement sur les rimes.

Le style de Shakespeare dans les sonnets a été souvent étudié³. Nous savons que le poète lui-même s'intéressait aux questions de technique. Le poète rival faisait « admirer son style » (LXXXIV), et Shakespeare se lamente de ce que, malgré l'ampleur de son sujet, sa Muse à lui n'engendre que « pau-

1. M. Knox Pooler suppose qu'on avait fourni les rimes du sonnet XX à Shakespeare et qu'on lui avait demandé d'écrire un sonnet là-dessus.

2. Exceptions, XXVI, XXXIII, CXI.

3. Nous devons beaucoup aux éditions de Dowden, Wyndham, Tucker, Beeching et Alden. Dans ces éditions, l'étude est très poussée.

vreté ». D'autres poètes ont plus d'art, ils possèdent « une plume d'or », « des phrases précieuses, limées par toutes les Muses ». Le devoir du poète est « d'inventer » (XXXVIII), de trouver des comparaisons (XVIII). Ces passages des sonnets sont précieux pour confirmer l'opinion de Ben Jonson mise en tête de l'in-folio de 1623 des *Œuvres*:

« Il ne faut pas que j'attribue tout à la Nature ; ton art, mon doux Shakespeare, a droit à une partie de mes louanges, car si la Nature est la matière du poète, c'est son art qui lui donne la forme... Le travail fait le poète autant que la naissance. Et ce fut ton cas. » 1.

Shakespeare obtient le caractère distinctif de ses vers surtout par l'emploi de l'allitération, de l'assonance et de l'antithèse. Il a une prédilection marquée pour ce dernier procédé, et puisque le distique final prend si fréquemment une forme épigrammatique, l'antithèse s'y rencontre habituellement. Les antithèses de Shakespeare sont formées tantôt d'une contradiction verbale, tantôt d'une contradiction dans les idées. Dès le premier sonnet, nous en trouvons :

And, tender churl, mak'st waste in niggarding (a).

Voici deux autres exemples choisis parmi beaucoup d'autres :

This were to be *new* made when thou art *old*,
And see thy blood *warm* when thou feel'st it *cold* (b).

To give away yourself keeps yourself still ;

Des expressions paradoxales se trouvent assez rarement dans les sonnets, mais nous pouvons indiquer les exemples suivants : *tender churl* (I), *Speechlees song* (VIII), *dumb presagers* (XXIII), *sightless view* (XXVII), *virtuous lie* (LXXII), *sweet thief* (XCIX).

1. Cité par M. Legouis, *Histoire de la Littérature anglaise*, p. 421.
Citations.

(a) Sonnet I :

Et, tendre avare, tu gaspilles en lésinant.

(b) Sonnet II :

Ce serait renaître lorsque tu seras vieux, et découvrir que ton sang est chaud, alors que tu le sentiras glacé.

Un autre procédé affectivé par le poète est la répétition du même mot à une courte distance, quelquefois avec une légère modification de sens. On se rappelle des vers comme ceux-ci :

But, ah, *thought* kills me; that I am not *thought* (a)
(XLIV).

When I have seen such interchange of *state*,
Or *state* itself confounded to decay ; (b).
(LXIV).

L'allitération et l'assonance sont utilisées par le poète avec beaucoup de bonheur. L'exemple le plus frappant du premier procédé est sans doute le sonnet XXX :

When to the sessions of sweet silent thought

Si Shakespeare avait vraiment étudié l'œuvre de Lyly, il n'aurait pas manqué d'observer l'emploi habile de ce procédé qui caractérise l'*Euphues*. Il n'y a pas la même régularité dans l'usage qu'en fait Shakespeare : le grand poète a dû craindre tout ce qui rend monotone.

L'assonance qui domine partout dans les sonnets est très remarquable ; elle échappera aux yeux et à l'oreille du lecteur bercé par le rythme mélodieux des vers si son attention n'est pas continuellement en éveil. Même dans le premier sonnet, combien y a-t-il de vers où le même son revient deux fois ! Les exemples abondent dans le recueil, et l'on n'aura pas de peine à en trouver.

Le vocabulaire de Shakespeare est très étendu. Il connaissait parfaitement l'emploi d'épithètes composées. Le sonnet LXXVI mentionne les « compounds strange » utilisés par les poètes rivaux, et quelques-uns des doubles vocables du sonnettiste lui-même sont célèbres. Inutile d'insister : qu'il suffise de mentionner quelques expressions qui font voir chez Shakespeare un sens aigu des possibilités naturelles de la langue. Le poète aime particulièrement des mots composés

Citations.

(a) Sonnet XLIV :

Mais, hélas, cette pensée me tue de n'être pas la pensée.

(b) Sonnet LXIV :

Lorsque je vois que les forces font de telles échanges, et qu'elles sont elles-mêmes soumises au déclin...

avec « self », parce qu'ils lui permettent des expressions condensées. On se rappelle *self-substantial*, *self-killed*, *self-willed* et ainsi de suite. Mais les épithètes qui hantent toutes les mémoires sont certainement les *world-without-end*, *tongue-tied*, *sweet-seasoned*, *time-bettering*.

Nous remarquons aussi un emploi de l'épithète qui diffère de l'emploi moderne. L'adjectif représente quelquefois chez Shakespeare tout un membre de phrase et contribue à la densité du style. Des exemples de cet emploi se rencontrent à toutes les pages. « My old excuse » veut dire « l'excuse de ma vieillesse », « barren rage », « la fureur qui produit la stérilité », et ainsi de suite.

L'adverbe est utilisé parfois d'une façon analogue, « fairly » veut dire « qui excelle en beauté », « barrenly », « qui périt dans la stérilité », etc.

Le goût de Shakespeare pour l'expression condensée et même contournée se manifeste dans d'autres expressions qui ont besoin d'être développées pour être comprises. Lorsque le poète dit dans le sonnet III :

Whose fresh repair if now thou not renewest,

cette expression représente deux membres de phrase, et veut dire, « si tu ne le renouvelles pas afin qu'il soit en bon état ». Des exemples du même genre sont nombreux.

La fréquentation de Shakespeare vient nous aider à éclaircir les passages difficiles; mais il faut avouer qu'après trois siècles révolus les éditeurs ne sont pas unanimes dans leur interprétation de certains sonnets. Mettant à part les poèmes qui étaient sans doute clairs pour les destinataires, comme le CXXVI, par exemple, et qui ne le sont pas pour nous, faute de connaître l'allusion exacte, la multiplicité des interprétations de beaucoup de passages suffirait à elle seule pour prouver leur obscurité. A vrai dire, Shakespeare ne cherchait pas toujours la clarté. On pourrait même dire que la clarté lui importait peu pourvu que l'expression fût dense et frappante. Heureusement, dans les passages les plus remplis d'émotion, l'expression s'épure, et l'on trouve de ces phrases qui expriment parfaitement la pensée du poète et qui sont en même temps lumineuses pour le lecteur.

L'emploi d'images appropriées à son sujet distingue immédiatement le style de Shakespeare de celui de ses contemporains. Il puise ses métaphores partout, dans le droit, la navigation, l'art, l'histoire, les métiers ordinaires. Les images du sonnet XC :

Give not a windy night a rainy morrow, (a).

ou du XXXIII :

Full many a glorious morning have I seen
Flatter the mountain-tops with sovereign eye, (b).

sont belles et justement célèbres. Faut-il rappeler que Coleridge, subtil critique, donnait comme preuve du génie de Shakespeare l'emploi habile du mot « flatter » dans le sonnet XXXIII que nous venons de citer?¹

Le LXXIII est également connu pour ses images :

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang... (c).

En lisant les sonnets on remarquera l'extrême variété de Shakespeare. Tantôt le poète se sert d'une comparaison qui apparaît comme un éclair (l'emploi de « flatter » tout à l'heure), tantôt il nous donne une image ou une suite d'images étudiées et élaborées comme dans le sonnet LXXIII. Une partie du charme du sonnet XXX réside dans les comparaisons saisies au vol. Le poète n'insiste pas, et la poésie y gagne.

Les divers éléments du style sont fondus en des vers d'une harmonie exquise. Le poète a une maîtrise parfaite des mots; il les utilise savamment pour évoquer des images à l'œil et engendrer une musique à l'oreille. Les belles expressions foisonnent partout dans le canzoniere :

1. *Biog. Lit.*, chap. 15.
Citations.

(a) Sonnet XC :

Ne donne pas à une nuit de vent une matinée de pluie pour retarder...

(b) XXXIII :

Combien de fois j'ai vu l'aurore glorieuse caresser la cime des monts de son œil souverain...

(c) LXXIII :

Tu peux voir en moi ce temps de l'année où des feuilles jaunes, s'il en est encore, pendent rares aux branches...

Then of thy beauty do I question make,
That thou among the wastes of time must go,
(XII) [a].

With April's first-born flowers, and all things rare
That heaven's air in this huge rondure hems.
(XXI) [b].

No longer mourn for me when I am dead
Than you shall hear the surly sullen bell
(LXXI) [c].

Le contenu mélangé du recueil, et les inégalités du style expliquent les jugements contradictoires qui ont été portés sur les sonnets de Shakespeare. George Steevens, qui faisait l'éloge des sonnets de Watson, déclare qu'aucun acte du Parlement ne pourrait procurer des lecteurs pour les sonnets de Shakespeare, et Hallam, parlant de l'obscurité des concetti et de l'amour extraordinaire de Shakespeare pour un homme, affirme qu'il est impossible de ne pas souhaiter que le poète ne les eût pas écrits. Gervinus ne voit dans les sonnets que des pensées peu naturelles, des images exagérées, des concetti et des expressions hyperboliques. Les jugements élogieux de Dowden et de Wyndham viennent s'opposer à ces critiques. Le premier s'efforça surtout, il est vrai, de montrer la personnalité de Shakespeare révélée par les sonnets, mais Wyndham, ne quittant pas le domaine littéraire, les représenta comme « un de ces chefs-d'œuvre de perfection artistique, où les artistes ensevelissent comme dans une tombe les passions qu'ils voudraient rendre immortelles ». On pourrait rencontrer des sonnets qui viendraient à l'appui de tous ces jugements, mais les belles pièces sont assez nombreuses pour nous permettre de partager l'avis de Wordsworth, selon qui « nulle part ailleurs dans l'œuvre du poète il ne se trouve autant de sentiments exquis exprimés avec bonheur ».

(a) Sonnet XII :

Alors, cher, ta beauté me revient à l'esprit,
Qui doit sombrer dans le commun naufrage.
(C. M. Garnier.)

(b) XXI :

Les fraîches fleurs d'avril et les rares fortunes
Que de son dôme immense enclôt l'orbe des airs.
(C. M. Garnier.)

(c) LXXI :

Lorsque je serai mort ne pleurez pas plus longtemps sur moi
que vous n'entendrez la cloche morne et revêche...

CHAPITRE XV

WILLIAM DRUMMOND DE HAWTHORNDEN

Nous ne saurions passer sous silence le recueil de sonnets de William Drummond de Hawthornden, bien que ce dernier fût un Ecossais, qui publia ses sonnets vingt ans après les Elisabéthains. Il a écrit en anglais, et sa conception de la poésie a été de tous points semblable à la leur.

Il n'est pas complètement isolé. L'Ecosse de Jacques VI avait déjà produit le sonnettiste Alexander Montgomery, qui utilisait dans ses sonnets écossais les poèmes de Ronsard, tout comme les Elisabéthains. Stewart de Baldynneis et William Fowler, oncle maternel de Drummond, avaient composé des *canzonieri* où l'influence étrangère est manifeste ¹. De plus, il existe plusieurs sonnets isolés ², écrits également en écossais, qui montrent que la cour de Jacques VI s'intéressait vivement à la poésie.

Mais avant Drummond, plusieurs gentilshommes s'étaient déjà détournés de leur idiome national pour employer la langue anglaise. Sir Robert Ayton, Sir David Murray, Sir Robert Ker, et surtout William Alexander, Earl de Stirling avaient tous courtoisé, en pur anglais, la Muse pétrarquiste avant l'avènement de leur plus illustre successeur. La matière de leurs sonnets ressemble à celle des Elisabéthains : ils imitent les étrangers, Pétrarque, Ronsard et du Bellay. Quelquefois aussi, ils se contentent de cueillir le miel chez leurs contemporains de l'autre côté de la Tweed. Ce sont des poètes secondaires, qui surpassent parfois les poètes secondaires de

1. Voir l'Appendice, pp. 324-329.

2. On en trouve la liste dans l'introduction des *Œuvres* d'Alexander Montgomery, éditées par G. Stevenson.

l'Angleterre. Ils ont au moins une excuse à leurs plagiats : c'est de ne pas écrire dans leur langue maternelle.

Comme ceux-là, Drummond imite les Elisabéthains. Jeune, il fit des voyages en France, arrivant avant la fin de l'année 1606, et restant plus de deux ans dans ce pays. Le renom de Ronsard, quoique sur son déclin, était assez vif pour inspirer de la vénération à un étranger. Il absorba la doctrine des ronsardisants fidèles, tous imitateurs plus ou moins acharnés ; son admiration pour les grands sonnettistes élisabéthains renforça ses idées sur la poésie.

Nous nous occuperons particulièrement de son canzoniere, intitulé *Poems*, et divisé en deux parties. Il contient un mélange de sonnets, de madrigaux, de chansons et de sestines, et vit le jour en 1616¹. Le poète composa, en outre, beaucoup de sonnets isolés. Son canzoniere, dit-on, avait été suscité par un fait personnel, l'amour du poète pour Mary Cunningham, et la mort prématurée de celle-ci, mais l'inspiration principale du poète vient des livres.

Dans la première partie de ses poèmes, Drummond fait vibrer le luth respectueux et plaintif. En bon pétrarquiste, il débute par son *inamoramento*, puis passe à la description de ses malheurs. Sa poésie, dit-il, ressemble à son esprit, qui est malade, mais sa souffrance lui apporte de la joie, et il ne voudrait pas la changer. Il ne peut s'intéresser à la philosophie, sa dame occupe tout son esprit. La nuit, il rêve à elle, ou bien il reste éveillé et invoque tour à tour le sommeil, la lune et le soleil. Il fait l'éloge de l'Ora, rivière honorée par la proximité de sa maîtresse. Il demande à la nature environnante, à la mer, aux oiseaux, d'avoir pitié de lui et d'écouter ses plaintes. Au renouveau, lui seul est triste. Il ne peut prendre du repos à la campagne ; les conseils de ses amis ne le soulagent pas. Il pleure. Il est timide en présence de l'aimée, tout en prenant la résolution d'être hardi. Sa résolution ne tient pas, car il est prêt bientôt à se demander quelle étoile malencontreuse l'a vu naître ; à quoi bon prolonger la vie, puisqu'il est en enfer ? Il compare sa mort à celles d'Empédocle, de Phaéton et d'Icare. Que ces héros ne se vantent

1. M. Kastner a trouvé qu'il y avait une édition antérieure, qui circulait parmi les amis du poète. Pour les sonnets religieux, voir notre chapitre sur le sonnet chrétien.

pas, car le sonnettiste est tué par la « plus belle femme qui existe ».

Mêlés à ces sonnets, il y a naturellement des éloges de la beauté de la dame. Les dieux et les déesses se dépouillent de leur principale vertu, et en font don à Auristella. Elle est plus belle que d'autres héroïnes; ses yeux, sa chevelure, ses lèvres, qui excitent l'amour, sont dignes de l'admiration de tous, et même de la nature inanimée. Il voudrait que la renommée se souvienne d'elle, quand elle sera partie du monde des mortels.

Le recueil s'achève dans la mélancolie causée par l'absence. La fenêtre où la dame avait l'habitude de s'asseoir devient un abîme d'où sortent des nuages de soupirs. Le poète visite les endroits où il avait vu sa maîtresse. Il rêve d'elle la nuit, et compte les jours et les nuits de son absence. L'absence est le pire de tous les supplices; c'est une « mort vivante », un « feu glacial ». Il pourra aller où il voudra, mais il n'oubliera jamais sa bien-aimée.

La seconde partie, composée de poèmes écrits après la mort de la maîtresse, est encore plus mélancolique. Le poète utilise ses plus tristes accents pour décrire son chagrin. La terre n'a rien de beau à montrer depuis qu'elle n'est plus. C'est le printemps, mais cette saison rend le sonnettiste plus malheureux. Il voudrait mourir, n'avoir jamais existé. A quoi bon voir le soleil et les beautés de la nature? Que ses yeux pleurent continuellement, que sa voix pousse des gémissements, puisqu'il n'y a rien à espérer dans ce monde. Le luth du poète devrait rester muet ou gémir comme la tourterelle privée de sa compagne. A la fin le poète cherche la consolation dans l'amour de Dieu. Sa maîtresse lui apparaît en rêve, et lui conseille de cesser ses lamentations.

L'enquête minutieuse de M. Kastner sur les sources des œuvres de Drummond a révélé la dette du gentilhomme écossais envers les pétrarquistes italiens, français et espagnols¹. Drummond diffère des Elisabethains en ce qu'il connaît et utilise les Espagnols, Boscan et Garcilaso. Pourtant ses principaux emprunts se bornent aux poètes de la Pléiade, à

1. *The Poetical Works of William Drummond*, ed. by L. E. Kastner. (Scottish Text Society), 1913.

Ronsard, à Desportes, à Pontus de Tyard et à Passerat, et aussi aux Italiens contemporains ou légèrement antérieurs, Torquato Tasso, Guarini, et surtout Marino. Il lisait également les Elisabéthains. Son canzoniere reflète une admiration pour Sidney, qui va jusqu'au plagiat. M. Kastner constate qu'un bon tiers des œuvres de Drummond ne sont que des traductions ou des paraphrases¹.

Comme les emprunts sont très nombreux, nous nous bornerons à quelques rapprochements qui montreront comment Drummond a utilisé la matière dont il disposait. Prenons d'abord Ronsard. Dans le sonnet suivant, le chef de la Pléiade avait après Pétrarque décrit une visite à un bois où il avait rencontré Cassandre (*Amours*, I.CLXIII) :

Voicy le bois, que ma sainte Angelette
 Sur le printemps resiouist de son chant :
 Voicy les fleurs où son pied va marchant,
 Quand à soy-mesme elle pense seulette :
 Voicy la prée et la riue mollette,
 Qui prend vigueur de sa main la touchant,
 Quand pas à pas en son sein va cachant
 Le bel émail de l'herbe nouuellette.
 Icy chanter, là pleurer ie la vy,
 Icy sourire, et là ie fu rauy
 De ses discours par lesquels ie des-ue :
 Icy s'asseoir, là ie la vy danser :
 Sus le mestier d'vn si vague penser
 Amour ourdit les trames de ma vie.

Drummond a brossé un tableau plus précis et plus coloré. Le « bois » est composé de pins et d'églantiers. L'or des cheveux de la dame donne une note de relief. La pointe finale du sonnet est plus épigrammatique que chez Ronsard, qui se contente de suivre Pétrarque. Voici le poème de Drummond :

Alexis, here shee stay'd among these Pines
 (Sweet Hermitresse) shee did alone repaire,
 Here did shee spreade the Treasure of her Haire,
 More rich than that brought from the Colchian Mines.
 Shee set Her by these musket Eglantines,
 The happie Place the Print seemes yet to beare,
 Her Voyce did sweeten here thy sugred Lines,
 To which Winds, Trees, Beasts, Birds did lend their Eare.

1. Voir liste des sources à l'Appendice, p. 330.

Mee here shee first perceiu'd, and here a Morne
 Of bright Carnations did o'respreade her Face,
 Here did shee sigh, here first my Hopes were borne,
 And I first got a Pledge of promis'd Grace :

But (ah) what seru'd it to bee happie so ?
 Sith passed Pleasures double but new Woe 1.

(XLVI).

Ce n'est pas une traduction, telle que nous en aurait donné Lodge, par exemple; c'est une très heureuse paraphrase, qui ne manque pas d'originalité.

Dans le sonnet XIII aussi, M. Kastner croit que Drummond a pris modèle sur Ronsard², mais il ajoute que les sonnets exclamatifs appartenaient au fonds commun du pétrarquisme. En effet, une comparaison des poèmes n'établit pas une filiation indubitable entre les deux sonnettistes. Ce qui est évident, c'est que le gentilhomme écossais a voulu faire un poème analogue à celui de Ronsard. Il n'a pas plagié le Vendômois. Voici les deux poèmes :

O doux parler dont les mots doucereux
 Sont engrauez au fond de ma memoire :
 O front, d'Amour le Trofée et la gloire,
 O doux souris, O baisers sauoureux :
 O cheueux d'or, O coutaux plantureux,
 De lis, d'œillets, de porfyre, et d'yuoire :
 O feux iumeaux d'où le Ciel me fit boire
 A si longs traits le venin amoureux :
 O dents, plustost blanches perles encloses,
 Leures, rubis, entre-rangez de roses,
 O voix qui peux adoucir vn Lion,
 Dont le doux chant l'oreille me vient poindre :
 O corps parfait, de tes beautez la moindre
 Merite seule vn siege d'Ilion.

1. Alexis, c'est ici qu'elle s'arrêta parmi ces pins, suave hermitesse, seule elle se rendit là; c'est ici qu'elle déploya le trésor de ses cheveux, plus riche que celui qu'on apporta des mines de la Colchide. Elle s'est assise près de ces églantiers odorants; l'heureux endroit semble conserver encore son empreinte; ici sa voix a adouci tes vers sucrés, auxquels les vents, les arbres, les bêtes, les oiseaux prêtaient l'oreille. Moi, elle m'a vu ici pour la première fois, ici une aurore de glorieux œillets se répandit sur son visage. Ici, elle a soupiré, ici mes espérances furent nées, et ici j'ai eu un premier gage des grâces qui m'étaient promises : mais, ah, à quoi a-t-il servi d'être ainsi heureux, puisque les plaisirs passés ne font que redoubler de fraîches douleurs ?

2. Voir l'imitation du même sonnet, par Fletcher, p. 111.

O Sacred Blush impurpling Cheekes pure Skies,
 With crimson Wings which spread thee like the Morne,
 O bashfull Looke sent from those shining Eyes,
 Which (though cast down on Earth) couldst Heauen adorne.
 O Tongue in which most lushious Nectar lies,
 That can at once both blesse and make forlorne,
 Deare Corrall Lip which Beautie beautifies,
 That trembling stood ere that her words were borne.
 And you her Words, Words no, but Golden Chaines
 Which did captiue mine Eares, ensnare my Soule,
 Wise Image of her Minde, Minde that containes
 A Power all Power of Senses to controule :
 Yee all from Loue dissuade so sweetly mee,
 That I loue more, if more my Loue could bee ¹.

Le mouvement du sonnet anglais rappelle Sidney, aussi bien que Ronsard. La répétition du même mot dans le vers, la reprise du vers 9, procédé que Sidney a pratiqué plusieurs fois, et la pointe finale qui s'inspire probablement du sonnet LXII d'*Astrophel et Stella* aident à établir la ressemblance ². Le sonnet de Drummond cependant n'est pas la copie d'un seul poème anglais ou étranger : le sonnettiste garde son indépendance en s'exclamant dans les termes qui lui plaisent sur les beautés spéciales qu'il admire.

Pontus de Tyard aussi a suggéré quelques pièces à Drummond. Le sonnet XLV des *Poems* se rapproche parfois d'assez près du français. Pourtant, il ne faut pas nous restreindre à des exemples d'imitation française. Le sonnet XII (2^e partie) fournit un rapprochement indubitable avec le Tasse. Pour le

1. O rougeur sacrée, qui empourpre les purs cieux des joues d'ailes. cramoisies qui te font monter comme l'aurore ; o regard modeste lancé de ces yeux brillants, qui quoiqu'ils regardent la terre, pourraient orner le ciel. O langue, où réside le nectar très délicieux, qui peut à la fois bénir et rendre solitaire ; chère lèvre de corail, qui embellit la beauté, et qui resta tremblante avant la naissance de ses paroles. Et vous, ses paroles, paroles non, mais chaînes d'or, qui ont captivé mes oreilles et leurré mon âme, sage image de son esprit, esprit qui a le pouvoir de dominer tout le pouvoir des sens : vous me dissuadez si doucement d'aimer, que j'aime davantage, si mon amour pouvait être augmenté davantage.

2. Cf. *Astrophel et Stella*, LXXX :

Whence words, not words but heavenly graces slide.

LXII :

Dear ! love me not, that ye may love me more.

Comparer pour le vers 5 la note de M. Kastner.

début du sonnet de Drummond, il s'agit de traduction à la manière de Lodge :

As in a duskie and tempestuous Night,
A Starre is wont to spreade her Lockes of Gold,
And while her pleasant Rayes abroad are roll'd,
Some spitefull Cloude doth robbe vs of her Sight :

Come in turbato Ciel lucida stella
Lampeggiar suol con chiome aurate, e bionde
Che mentre illustra questa parte e quella,
Invida ed atra nube in sen l'asconde ;

Un spécimen d'imitation lointaine est fourni par le sonnet VI (1^{re} partie). L'emploi du mot « vaunt » et le distique final révèlent la source du poème anglais ; autrement, il serait bien difficile de la soupçonner. Ici, le modèle est Luigi Groto. Voici le premier quatrain et le « couplet » du sonnet anglais :

Vaunt not, faire Heauens, of your two glorious Lights,
Which though most bright, yet see not when they shine,
And shining, cannot shew their Beames diuine
Both in one Place, but parte by Dayes and Nights,
.....
Pearle, Iuorie, Corrall, Diamond, Sunnes, Gold,
Teeth, Necke, Lips, Heart, Eyes, Haire, are to behold.

Le sonnet de Groto commence :

Di produr Perle Arabia non si vanti

et il se termine :

Denti, occhi, crin, sen, man, piè, ciglia, e labbia.

Pour achever ces rapprochements, citons un des cas où le Laird de Hawthornden a emprunté à l'Espagnol Garcilaso : le sonnet anglais n'est pas traduit, mais simplement adapté :

Nymphes, Sister Nymphes which haunt this christall Brooke,
And (happie) in these Floting Bowrs abide,
Where trembling Roofes of Trees from Sunne you hide,
Which make Ideall Woods in euery Croke,
Whether yee Garlands for your Lockes prouide,
Or pearlie Letters seeke in sandie Booke,
Or count your Loues when Thetis was a Bride ?
Lift vp your golden Heads and on mee looke.
Read in mine Eyes mine 'agonizing Cares,

And what yee read recount to Her againe :
 faire Nymphes, say all these Streames are but my Teares,
 And if Shee aske you how they sweet remaine,
 Tell that the bittrest Teares which Eyes can powre,
 When shed for Her doe cease more to be sowre 1.

Voici le poème espagnol :

Hermasos ninfas, que en el río metidas,
 Contentas habitáis en las moradas
 De relucientes piedras fabricadas
 Y en columnas de vidro sostenidas ;
 Agora estéis labrando embebecidas,
 O tejiendo las telas delicadas ;
 Agora unas con otras apartadas,
 Contándoos los amores y las vidas ;
 Dejad un rato la labor, alzando
 Vuestras rubias cabezas á mirarme,
 Y no os detendréis mucho según ando ;
 Que ó no podréis de lastima escucharme,
 O convertido en agua aquí llorando,
 Podréis allá de espacio consolarme 2.

Il est malaisé de définir l'imitation pratiquée par Drummond ; elle peut être servile, comme elle peut être indépendante. Il nous semble, cependant, qu'en général le poète cherche à recréer plutôt qu'à traduire la matière qu'il trouve chez d'autres. Ses versions sont marquées du sceau de sa propre personnalité ; il n'hésite pas à changer l'original, il le digère avant de le reproduire, et ses traductions, ses imitations, ou ses paraphrases sont toujours des œuvres artistiques.

1. Nymphes, nymphes sœurs, qui hantez ce ruisseau de cristal, et, heureuses, demeurez dans ces boudoirs flottants, où les toits tremblants des arbres, arbres qui rendent parfaits les détours de ces bois, vous cachent du soleil, fournissez-vous des guirlandes pour vos tresses, ou cherchez-vous des lettres de perle dans un livre de sable, ou comptez-vous vos amours au moment où Thétis était une épousée ? Levez vos têtes dorées, et regardez-moi. Lisez dans mes yeux mes cruels soucis, et ce que vous lisez, racontez-lui encore. Belles nymphes, dites-lui que tous ces ruisseaux ne sont que mes larmes et si elle vous demande pourquoi ils restent doux, dites-lui que les larmes les plus amères que les yeux puissent verser cessent d'être amères lorsqu'elles sont répandues pour elle.

2. Belles nymphes, qui, installées dans la rivière, vivez heureuses dans les demeures formées de pierres éclatantes, et soutenues par des colonnes de verre ; tantôt vous travaillez d'un air absorbé et tissez des toiles délicates, tantôt en groupes vous racontez vos amours et votre vie. Laissez un moment votre travail, levez vos blondes têtes pour me contempler ; je ne vous retiendrai pas longtemps par mon passage ; car, ou bien prises de pitié vous ne pourrez m'écouter, ou bien vous pourrez me consoler doucement là-bas quand mes larmes m'auront changé en eau.

Nous serions plus disposés à reprocher à Drummond ses plagiats de ses prédécesseurs anglais, et en particulier de Sidney. Les imitations italiennes et françaises peuvent invoquer à leur appui l'exemple des étrangers eux-mêmes, mais par ses emprunts à Sidney, Drummond s'apparente aux poètes secondaires, et montre une grande impuissance créatrice. Citons quelques exemples de ces plagiats. Lorsque Drummond dit (sonnet I) :

But, God wot, wist not what was in my brain,
il se souvient du vers de Sidney :

But (God wot) wot not what they mean by it,
(*Astrophel et Stella*, LXXIV).

C'est également Sidney qui suggère l'expression suivante :

Best companied when most I am alone.
(IV).

Seem most alone in greatest company,
(*Astrophel et Stella*, XXVII).

Dans le sonnet XXXIX, Sidney appelle le sommeil :

Th' indifferent judge between the high and low,
et Drummond reprend l'expression, y ajoutant peut-être une réminiscence d'Horace ¹ :

Indifferent host to shepherds and to kings.
(Sonnet IX).

Les mots que Drummond a empruntés sont très bien incorporés dans ses vers. Seule une connaissance intime des sonnets de Sidney peut les révéler. Voici d'autres vers où on ne soupçonnerait jamais des transplantations :

I long to kiss the image of my death.
These tears, and the black map of all my woe.
O tongue in which most luscious nectar lies.
These flowers are spread which names of princes bear.
In colours black to wrap these comets bright.

Drummond fait ses emprunts d'une façon plus discrète que les poètes secondaires, mais le procédé est le même. Parfois,

1. *Carm.*, I, IV. Chez Horace, appliqué à la mort.

c'est le mouvement général que le disciple essaye d'adapter ¹.

Nous ne pouvons presque rien ajouter au consciencieux travail de M. Kastner ². Pourtant, nous avons noté quelques expressions que Drummond semble avoir puisées chez ses prédécesseurs anglais, et certains de ses poèmes qui ont le même thème que des sonnets étrangers, auxquels M. Kastner ne fait pas allusion dans ses notes.

On peut faire encore quelques additions à la dette de Drummond envers Sidney. Le début du sonnet XII (part. I) : « Ah burning Thoughts, now let me take some Rest », tout en paraphrasant Pétrarque, comme le remarque M. Kastner, est emprunté en partie à Sidney (*Astrophel and Stella* IV) : « Virtue! alas, now let me take some rest ». Autre exemple. La matière des huit derniers vers du sonnet XXIV (part. I) est à comparer avec *Astrophel and Stella* X. Ici, Drummond n'a pas plagié; il a emprunté l'idée seulement. L'expression « lover's case » (sonnet XXXIX, part. I) vient sans doute de l'invocation à la lune (*Astrophel and Stella*, XXXI). Le sonnet XLIII (pt. I) contient également une réminiscence de Sidney. Drummond dit :

When Sunne progressing in his glorious Race
Beyond the Twinnes...

et Sidney (*Astrophel and Stella* XXII) :

In highest way of heaven, the Sun did ride,
Progressing then from fair Twins' golden place ;

Daniel a fourni quelques expressions à l'auteur des *Poems*. « Nights pale Queen » (sonnet V, Pt. I) est tiré directement de *Delia*, XLIII, tandis que « Nights silent Queen » (sonnet L, Pt. I) est une variation de la même expression. Dans le sonnet XXXI, (Pt. I), Drummond dit à sa maîtresse :

Looke on the wofull Shipwracke of my Youth,

Daniel avait dit à la sienne :

Look on the dear expenses of my youth.

(*Delia*, I).

¹ Le sonnet V de Drummond est à comparer avec *Astrophel and Stella*, XXX.

² Nous n'avons pas consulté l'édition de W. G. Ward, qui date de 1894.

Est-ce aller trop loin que de voir dans la prière du sonnet XXII (Pt. I):

Read in mine Eyes mine agonizing Cares,

un souvenir de Daniel,

Read in my face a volume of despairs.

(*Delia*, XLII).

et de Drayton?

Yet read at last the story of my Woe.

(*Idea*, 54).

En tout cas, nous pouvons être sûrs que les « *amber locks* » (song II, Pt. II) sont empruntés à *Delia*, VI ¹. Mentionnons aussi l'expression « *sad memorialls of my Paine* » (Pt. II, sonnet IX), qui rappelle une expression similaire de Drayton: « *the sad memorials of my Miseries* » (*Idea*, 54).

Le premier madrigal (Pt. II) reproduit une expression de Spenser dans les *Amoretti*, LVIII. Il est curieux de remarquer que ce madrigal est calqué sur un poème de Guarini, mais Drummond s'écarte de l'italien justement là où il plagie Spenser ². Voici les phrases à comparer:

This Life which seemes so faire,
Is like a Bubble blowen up in the Aire

(Drummond).

All flesh is frail, and all his strength unstayed,
Like a vain bubble blowen up with air ;

(Spenser).

La recherche des poèmes analogues des sonnets pétrarquistes est toujours plus ou moins inutile, à moins qu'on ne tombe sur une source précise. Nous n'avons pu rien ajouter à la liste des sources exactes trouvées par M. Kastner, mais nous pouvons noter en passant que les Pétrarquistes avaient l'habitude d'adresser leurs plaintes à des oiseaux, aux rossi-

1. Version de 1591.

2. Voici l'italien :

Questa vita mortale,
Che par sì bella, è quasi piuma al vento.

gnols et aux tourterelles, en particulier. Drummond suit leur exemple dans le sonnet XXV (Pt. I) ¹:

Deare Quirister, who from those Shaddowes sends
(Ere that the blushing Dawne dare show her Light
Such sad lamenting Straines,

Est-ce Pétrarque qui a suggéré ce gracieux poème? Nous ne le savons pas. Toujours est-il que le sonnet 307 (Pt. II) du *Canzoniere* présente une certaine analogie:

Vago augelletto che cantando vai,
o ver piangendo il tuo tempo passato ²,

Le sonnet XLII (Pt. I) ressemble par son thème à *Phillis*, XXXIX et à *Licia*, II. Chez Drummond, c'est la maîtresse qui voudrait emprisonner Cupidon, mais autrement le sujet est le même ³.

En se mettant à écrire des sonnets anglais, le poète écossais s'était donné une tâche trop lourde. Souvenons-nous qu'en n'employant pas sa langue maternelle, il écartait de ses vers les mots dont il se servait tous les jours. On objectera peut-être que l'anglais n'était pas pour lui une langue étrangère, que l'écossais n'en était qu'un peu éloigné. Nous l'admettons, mais la difficulté était néanmoins très réelle. Il nous semble que si Drummond s'était mis à forger en écossais un vocabulaire poétique, il aurait mieux sauvegardé son indépendance. Mais il a abandonné les traditions de la poésie écossaise; il a eu l'idée d'écrire en anglais, sans tradition aucune, et il n'a réussi qu'à produire des œuvres de second ordre. Son échec s'explique en partie par l'abandon de l'idiome national. Du point de vue de la littérature et de la langue anglaises, nous devrions nous étonner que Drummond ait si bien réussi. Le Laird de Hawthornden semble posséder le sens inné des possibilités linguistiques de l'anglais. Il a un vocabulaire étendu et mélodieux; il se permet d'y ajouter par des emprunts au français. « Phare », « umbrage », « ramage » apparaissent dans ses vers. Drummond forge aussi au moyen de préfixes des mots nouveaux. « Embower », « en-isle », « ensaffron » et

1. Un poème analogue, pour lequel M. Kastner a trouvé une source précise se trouve dans la deuxième partie des *Poems*.

2. Charmant oiseau qui vas chantant ou plutôt pleurant ton passé.

3. Voir sur ce thème les chapitres sur Lodge et Fletcher, pp. 90 et 107.

« disgarland » en sont des exemples. Son modèle Sidney lui apprend l'usage d'épithètes composées. « Slave-born » se rencontre chez les deux auteurs. « Proud-banked » (Seine), « serpent-like » (Meander), « soul-enchanting » (sounds), « sweet-sour » (joys) sont des composées qui conviennent bien au génie de la langue.

Lorsqu'on vient à considérer la versification, on remarque d'abord l'emploi constant du distique final. Les sonnets sont imprimés comme s'ils suivaient toujours la division anglaise, où l'arrêt principal vient après le vers 12. Mais ce sont des formes italiennes, sauf pour le distique, qui ont plu au sonnet-tiste. La plus grande partie des sonnets se divise, au point de vue de la rime, en deux quatrains et deux tercets. Dans une dizaine de sonnets, les rimes des douze premiers vers sont arrangées de façons bien curieuses. Le sonnet III a la forme *abba, bccb, cbc, dd*. Le XLIX a la forme *abba, acac, cdcd, ee* ¹. Mais ce sont des exceptions, et en général, les deux premiers quatrains ne contiennent que deux rimes, arrangées de diverses façons : *abba, abba* dans onze sonnets, *abba, baba* dans onze sonnets, *abba abab* dans six sonnets, *abab baab* dans six autres. D'autres formes, *abab, abab*; *abba, baab*; *abab, abba* se retrouvent moins fréquemment. Les tercets sont conformes à des types bien connus, *cdc, dee* ou bien *cdd, cee*. On voudrait savoir la raison de la grande diversité des quatrains. Les formes curieuses employées par Drummond ne se rencontrent pas si souvent que les quatrains en quelque sorte classiques, *abba, abba* ou *abab, abab*. On voudrait croire que Drummond a soin d'éviter la monotonie, mais la véritable explication est peut-être tout simplement un manque de facilité.

Dans ses rimes, Drummond montre la même négligence que ses maîtres, les Elisabéthains. On trouve des rimes comme « refuse her », « rejoice her », « faces », « masses », « amphitheatre », « water », « painted », « presented ».

La beauté des sonnets de Drummond réside dans le style. Chaque vers met en valeur tous les mots employés. On goûtera

1. La forme anglaise se rencontre dans le sonnet XXXII (Pt. I), et la forme *abba, cddc, effe, gg* dans le XIV (Pt. II) et peut-être le XXVII (Pt. I).

les expressions exquises des vers suivants, cueillies dans la première partie des poèmes :

I know frail beauty like the purple flower
To which one morn oft birth and death affords 1,
(Sonnet II).

Les descriptions suivantes sont très belles :

Her hair, more bright than are the morning's beams,
Hung in a golden shower above the streams 2,

Like the Idalian queen,
Her hair about her eyne
With neck and breast's ripe apples to be seen
At first glance of the morn
In Cyprian gardens gathering those fair flowers,
Which of her blood were born,
I saw—but fainting saw—my paramour 3.

Le sonnet XXVI contient ces vers gracieux :

Look to this dying lily, fading rose,
Dark hyacinth, of late whose blushing beams
Made all the neighbouring herbs and grass rejoice 4.

La seconde partie des poèmes renferme également de beaux passages lyriques :

Those locks of gold, that purple fair of Tyre,
Are wrap't—ay me—up in eternal night 5.

La première chanson contient cet élan :

O Pan, Pan, winter is fallen in our May,
Turned is in night our day 6.

1. Je sais que la beauté fragile ressemble à la fleur violette qu'un seul matin voit naître et mourir.

2. Sa chevelure, plus claire que les rayons du matin, tombait, telle une averse dorée au-dessus des ruisseaux.

3. Telle la reine idalienne, les cheveux sur le front, qui montrait le cou et les pommes mûres de la poitrine, aux premiers regards du matin, et qui cueillait dans des jardins cypriens ces belles fleurs nées de son sang, je vis — mais dans une pâmoison je vis — mon amour.

4. Regardez ce lis qui meurt, cette rose qui se fane, cette jacinthe sombre, dont les éclats rougissants réjouissaient toutes les herbes, tout le gazon aux alentours.

5. Ces tresses d'or, ce beau pourpre de Tyr, sont enveloppés — ô malheur — d'une nuit éternelle.

6. A Pan, Pan, l'hiver s'est abattu sur notre mois de mai. Le jour est devenu la nuit.

Le passage suivant, presque véhément, est un des meilleurs que Drummond ait écrits :

That zephyr every year
 So soon was heard to sigh in forests here
 It was for her : that wrapt in gowns of green
 Meads were so early seen,
 That in the saddest months oft sung the merles
 It was for her... And she is gone, O woe.
 Woods cut again do grow,
 Bud doth the rose and daisy, winter done,
 But we once dead, no more do see the sun ¹.

Voilà bien des accents personnels et vibrants d'émotion. Le style est simple et direct : la répétition des quelques mots « it was for her » suggère bien la douleur de l'amant.

Comment caractériser les sonnets de Drummond ? Le fond de ces poèmes est celui de tous les pétrarquistes. Par son attitude respectueuse envers sa dame, il ressemble à Pétrarque plutôt qu'aux poètes de la Pléiade, mais cette attitude est aussi celle de beaucoup des prédécesseurs élisabéthains, et n'est pas suffisante pour distinguer le Laird de Hawthornden. La matière des sonnets, comme nous l'avons vu, ne s'écarte pas des voies habituelles. Drummond est plus mélancolique que la plupart des Elisabéthains, à l'exception de Daniel, mais il est moins monotone que le chantre de Delia. On a l'habitude d'attirer l'attention sur la « douceur » du gentilhomme écossais, et c'est une de ses qualités. Les vers coulent suavement, bien cadencés, parfois légèrement languoureux. Mais Drummond sait toute la valeur d'un style vif, car il admire Sidney, et ses sonnets ont souvent le ton animé de son modèle. Drummond semble avoir possédé aussi un profond amour de la nature. On objectera peut-être que la plupart de ses sonnets n'étant que des paraphrases ou au moins des imitations, le poète ne fait que reproduire ses divers modèles. C'est exact, mais Drummond a dû aimer la nature pour son propre

1. Ce fut pour elle qu'ici on entendit chaque année soupirer si tôt dans les forêts le zéphyr. Ce fut pour elle qu'on vit si tôt les prairies revêtues de leurs robes de verdure. Ce fut pour elle que pendant les plus tristes mois les merles chantaient souvent, ... et elle n'est plus, ô malheur. Les bois coupés croissent à nouveau, la rose et la pâquerette bourgeonnent lorsque l'hiver est passé, mais une fois morts nous ne revoyons plus le soleil.

compte: il a choisi trop souvent le cadre champêtre ou plutôt sylvain. Parmi tant de modèles, Drummond aurait pu choisir d'autres cadres, s'il avait voulu, mais il a préféré la nature. C'est un peu la nature pastorale, comme celle de Lodge, et le poète apparaît parfois en berger et invoque le dieu Pan. Rien dans ses tableaux n'est particulièrement écossais, mais Drummond vivait à la campagne, et la nature qui l'environnait pénètre dans ses œuvres. Si ce sont ses lectures qui lui ont suggéré tout d'abord ses descriptions naturelles, le poète laisse échapper néanmoins dans la chaleur de ses accents un amour profond pour ce qu'il décrivait.

Mais si Drummond a infusé dans ses vers un peu de l'amour de la nature qui l'inspirait, il n'a pas réussi, sauf à de rares moments à nous donner l'impression d'une passion et d'une souffrance vécues. Il s'est contenté de s'approprier l'amour pétrarquiste des Elisabéthains, il ne peut pas se débarrasser de leur vague mysticisme platonicien. Il n'a pas la sincérité ni la puissance créatrice de Sidney; un pâle reflet d'amour anime ses vers, amour exsangue si on le compare à la passion de l'amant de Stella. Drummond a peu de chose à dire; il pince une seule corde langoureuse. Ce n'est pas la profondeur de son amour et de sa souffrance qui l'obligent à chanter, et il ressemble trop à ceux qui écrivent par mode, faute d'occupations plus sérieuses. Mais si le fond des poèmes de Drummond n'est pas en général très distingué, le poète possède à un degré rare la virtuosité du style, et nous pouvons le mettre à côté des sonnettistes secondaires, chez qui la forme a plus de valeur que les idées.

CONCLUSION

Nous avons conté l'histoire du sonnet élisabéthain, et nous avons vu que le genre qui est avant tout amoureux, fut introduit en Angleterre dès la première moitié du xvr^e siècle, mais qu'il ne se révéla dans toute sa splendeur qu'après la parution d'*Astrophel et Stella* en 1591. Le recueil de Sidney est suivi de ceux de Barnes, Daniel, Constable, Lodge et Drayton. En 1595 paraissent les *Amoretti*, puis le sonnet tombe entre les mains de rimeurs tels que Griffin, Linche et Smith pour disparaître dans le ridicule lancé par les auteurs d'épigrammes et de satires. Les sonnets de Shakespeare, écrits sans doute pour la plupart avant 1600 ne paraissent que plus tard.

Le pétrarquisme était arrivé en Ecosse dès l'adolescence de Jacques VI. Ce ne fut cependant qu'avec l'avènement du roi au trône d'Angleterre que les nobles écossais s'avisèrent de délaisser leur langue maternelle pour employer celle qui devint la langue officielle de la Grande-Bretagne. Les sonnets de Drummond de Hawthornden parus vingt ans après les sonnets élisabéthains suivent la même tradition, et méritent une place dans la littérature anglaise à côté de ceux de Daniel, de Constable et de Lodge.

Le sonnet est employé non seulement comme poème d'amour, mais comme poème dédicatoire, élogieux et religieux. Nous avons vu que les sonnets liminaires sont plus ou moins monotones, mais que les sonnets chrétiens de Barnes, de Constable et de Drummond sont artistiques et possèdent un certain attrait pour le lecteur moderne.

Nous avons constaté que tous les sonnettistes secondaires ont préféré exploiter dans leurs œuvres le trésor des livres plutôt que celui de la vie, et que l'imitation et le plagiat sont

les moyens communément employés pour étoffer les quatorze vers du sonnet.

Au xvr^e siècle, nous l'avons montré, les poètes amoureux imitent consciemment leurs prédécesseurs, car le premier principe de toute la poésie de la Renaissance est l'imitation, le désir de faire passer dans sa langue les beautés des langues anciennes ou simplement des langues étrangères modernes. Le but était d'atteindre l'excellence dans toutes les branches de la poésie. Or, la plus parfaite poésie d'amour, dans l'opinion du xvr^e siècle, était celle de Pétrarque, et par conséquent presque tous les poètes amoureux tressent des couronnes de sonnets plaintifs pour leur maîtresse.

En Angleterre, on s'arroge la permission d'imiter et même de plagier tous les prédécesseurs, fussent-ils Italiens, Français ou Anglais. Daniel traduit et paraphrase Desportes, du Bellay, le Tasse et Guarini. Lodge et Constable démarquent les sonnets de Ronsard, de Desportes, de Paschale et d'autres Italiens. Presque tous les sonnets de Fletcher ont leur source chez quelque poète néo-latin. Barnes et Drayton écrivent des variations sur les sujets à la mode, et les poètes secondaires se contentent de ramasser les perles qui avaient déjà brillé dans les œuvres de leurs compatriotes.

Les Elisabéthains paraissent emprunter sans distinction aux Italiens et aux Français. Il n'y a que Drummond qui semble connaître les Espagnols, et il les utilise peu. Il serait intéressant de savoir laquelle des deux principales influences domine. On est bien en peine de le dire, car si l'on dénombre les traductions et les imitations faites par les sonnettistes élisabéthains, on trouvera que les Italiens sont aussi nombreux que les Français, et qu'en général tout dépend des connaissances personnelles du sonnettiste. Dans certains cas, aucun doute n'est possible. Spenser est plus « italien » que « français » ; Fletcher est « néo-latin ». Il est déjà plus difficile de se prononcer pour Lodge¹ et pour Daniel. Chez eux, les deux influences vont côte à côte, tandis que Constable paraît avoir ses plus grosses dettes envers les Français. Pourtant, l'impression générale que laisse une lecture étendue de la littérature

1. D'après les recherches de Miss Alice Walker sur les autres œuvres de Lodge, cet auteur a beaucoup imité les Italiens. Voir p. 90.

pétrarquiste des trois pays, l'Italie, la France et l'Angleterre, c'est que les Elisabéthains sont plus portés à emprunter aux Français, à la Pléiade et surtout à Desportes. Ronsard, du Bellay et Desportes sont plus récents que Pétrarque et les auteurs représentés dans les grandes Anthologies italiennes. Guarini et le Tasse qui sont utilisés, sont des contemporains. Les Anglais ont besoin de matière facile à reproduire; quoi de plus naturel que de choisir les œuvres les plus récentes et les moins connues? ¹

Il est vrai que l'influence italienne ne peut être nettement séparée de l'influence française. La plupart des thèmes, le vocabulaire, et les concetti sont les mêmes pour tous les pays. Les quatorze vers du sonnet sont le don de l'Italie. L'habitude de grouper une série de sonnets sous un nom fictif de maîtresse vient de la Pléiade. Sur ces deux petits points, nous avons des certitudes, mais il est plus difficile d'être précis lorsqu'il s'agit des thèmes. Pourtant, si nous rencontrons parfois chez les Elisabéthains des pensées suggérées par la fuite du temps et de la beauté, nous pouvons être sûrs que les poètes viennent de passer quelques heures dans la compagnie de Ronsard. C'est à lui que la poésie de la Renaissance doit ses meilleures pièces sur ces thèmes. La mince partie platonicienne des sonnets élisabéthains est probablement d'origine italienne plutôt que française, tandis que les « baisers » et les pièces anacréontiques marquent particulièrement l'influence néo-latine et française. Par contre, les sonnets pastoraux sont plutôt « italiens ». L'usage de termes de droit, exagéré comme il l'est par quelques poètes élisabéthains, semble appartenir en propre aux Anglais.

Aujourd'hui, on a l'habitude de regarder toute cette poésie imitative d'un œil très défavorable. On va jusqu'à se demander si l'on a le droit d'admettre des imitateurs comme Daniel, Lodge et Constable au rang de poètes. Nous devons nous rappeler qu'il faut être poète pour bien traduire de la poésie en vers, et nous avons vu que la plupart des Elisabéthains traduisent bien. Les sonnets des poètes secondaires ne se révèlent pas comme traductions au premier venu; c'est-à-dire que Daniel, Lodge et les autres restent poètes en traduisant. En

1. C'est aussi l'opinion de Lee et de Kastner.

effet, le vrai poète, tout en traduisant ou en imitant, crée la plupart du temps un nouveau poème. Notre idéal moderne de traduction est de rester aussi fidèle que possible à l'original, mais l'idéal des sonnettistes était d'écrire en anglais quelque chose d'aussi beau que leur modèle français ou italien. Comme beaucoup de ces poètes sont des auteurs originaux en d'autres genres, leur personnalité tend à se manifester même dans leurs sonnets.

Elle se montre d'abord dans le choix qu'ils font de leurs modèles. Ce qu'ils imitent vaut la peine d'être imité; l'œuvre étrangère contient en général une idée, belle ou ingénieuse, une gracieuse image. Bien entendu, certains types de sonnets, le sonnet d'antithèses, par exemple, montrent surtout l'effet de la mode; mais il reste assez d'autres sonnets étrangers qui ont été imités pour leur beauté même pour nous permettre de penser que les Elisabéthains choisissaient consciemment leurs modèles.

L'individualité du sonnettiste se manifeste non seulement dans le choix de modèles, mais aussi et surtout dans le style qui revêt la matière trouvée chez les étrangers. Les sonnets de Daniel, qu'ils soient imités de Desportes, du Tasse ou d'un autre, sont tous écrits dans le même style contemplatif, et possèdent une unité indéniable. Il en est de même pour les autres sonnettistes secondaires; le style de chaque poète est distinct. Lodge est plus lyrique que Daniel et que Constable. Barnes se permet toute sorte d'extravagances, Drayton a des expressions sonores et une syntaxe parfois déplorable, et Greville est sentencieux et obscur. Le caractère de chaque auteur subsiste même dans ses traductions.

Si le style des poètes secondaires est leur bien propre, leur versification aussi est individuelle. La forme du sonnet anglais diffère grandement des formes les plus usitées chez les Français et les Italiens. Les sonnettistes élisabéthains qui se sont servis des quatrains italiens et français, ont souvent insisté pour terminer leurs sonnets par un distique très anglais. Le sonnet « anglais » est bien loin du sonnet italien par sa construction en trois étages, et par le « couplet » final qui résume le tout. L'effet artistique dû à l'accumulation des trois quatrains et à la pointe épigrammatique n'est pas celui

du sonnet italien ¹. Peut-être même le poème anglais n'est-il plus un sonnet. Mais par sa versification particulière, son individualité est sauvegardée, et le sonnet anglais reste un genre bien distinct du sonnet européen de la Renaissance.

Malgré toutes leurs imitations, la sincérité des poètes secondaires ne doit pas être mise en doute. Les sentiments sincères sont beaucoup plus répandus que le talent d'exprimer de tels sentiments en vers. Comme l'a très bien dit Emile Faguet: « Un humaniste pleure sincèrement un être cher avec une réminiscence classique comme un dévot le pleure profondément avec une citation des livres saints » ². Bien peu de gens trouvent facilement des expressions pour traduire des passions élémentaires telles que la douleur ou l'amour. « Les amoureux répètent depuis des milliers d'années les mêmes paroles ou les mêmes gestes avec l'illusion de croire qu'ils sont les premiers » ³.

D'un autre côté, il est à remarquer que le succès du sonnet ne demandait pas nécessairement l'originalité. Les jeunes poètes de 1590, lorsqu'ils exhalaient leur amour pour une maîtresse inaccessible à la pitié, expriment en réalité leurs sentiments de vague mélancolie, de malaise « romantique », éprouvés au contact de la femme et de la beauté. Le sonnet aide le jeune Euphues à exprimer son « moi ». La belle pouvait être réelle ou imaginaire; n'importe, elle était utile, car elle fournissait à la jeunesse un prétexte pour des vers pleins de tristesse.

Les sonnets ne forment qu'une partie très restreinte de la littérature de l'époque. Les pensées les plus profondes des Elisabéthains sur la vie et la mort se sont exprimées au théâtre, leur humour et leur sens du comique dans le roman et aussi dans le drame, leur « italianisme » dans les longs poèmes mythologiques et voluptueux. La tristesse irraisonnée de cette génération trouve sa place dans les sonnets.

On comprendra toute la distance qui sépare ces poèmes impersonnels en quelque sorte, d'œuvres qui résultent d'une passion ardemment personnelle, si l'on oppose les sonnets

1. Beaucoup de sonnets français sont exposés à la même critique.

2. Cité par Laumonier, *Ronsard, poète lyrique*, p. 476.

3. Legouis, *Histoire de la Littérature anglaise*, p. 305.

élisabéthains aux poésies lyriques de Donne. La douleur des sonnettistes secondaires est imprécise. Daniel et Lodge n'ont qu'un pâle reflet de passion, et Watson, Fletcher et les *minores* semblent en être totalement dépourvus.

Tout ce que nous avons dit à propos des poètes secondaires est vrai dans une certaine mesure pour les grands sonnettistes. Spenser, qui est le moins original des trois grands pétrarquistes anglais, traduit à l'occasion tout comme un Daniel. Sidney s'approprie le vocabulaire pétrarquiste, et Shakespeare écrit beaucoup de poèmes qui ne sont que de simples exercices d'ingéniosité. Mais la différence entre Sidney et Shakespeare, d'un côté, et le reste des sonnettistes, de l'autre, c'est que les grands poètes n'ont pas été accablés par les conventions du genre. Ils ont, bien entendu, emprunté aux étrangers, mais ils produisent par leur art une poésie d'une saveur domestique. Leur personnalité se montre même dans le genre pétrarquiste. Sidney est vivant; dans ses appels à Stella, il fait fi des lois morales et voudrait tout sacrifier à sa passion. Spenser également sort parfois des ornières habituelles pour exprimer un amour à la fois pur et puissamment sensuel. Shakespeare aussi est très original. L'amour avilissant que le poète éprouve pour cette femme qui le fait souffrir, la dévotion sublime dont il fait preuve dans ses relations avec le jeune seigneur sont tout à fait en dehors des situations prévues par les pétrarquistes. Mais ce qui sépare les sonnets de Shakespeare de la multitude de ces poésies conventionnelles, c'est la vérité et la profondeur des pensées contenues dans beaucoup de sonnets, le XXX, par exemple, qui a pour sujet l'amitié qui compense les pertes du passé, ou le CXVI, où le poète affirme que l'amour véritable triomphera de tout obstacle. Le pétrarquiste se contentait en général de remplir son œuvre de plaintes monotones sur la froideur de sa maîtresse lointaine; Shakespeare fait passer dans ses sonnets les résultats de son expérience:

« With what I most enjoy contented least ».

Si la forme chez la plupart des poètes secondaires est soignée, elle l'est à un plus haut degré chez les grands sonnettistes. Sidney lutte avec les mots et forge un style éminemment personnel. Spenser écrit de belles phrases arrondies, et Shake-

peare unit la brusquerie des épithètes de Sidnèy au mouvement harmonieux qui appartient à Daniel. Une ardente passion du beau anime les meilleurs sonnets de Shakespeare.

C'est ainsi que les grands sonnettistes anglais, non seulement dans le style et la versification, mais aussi dans le fond même de leurs œuvres gardent une personnalité distincte; ils se séparent des sonnettistes étrangers, et les plus belles poésies de Pétrarque, de Ronsard et de tous les plus notoires de leurs compatriotes pétrarquistes ne pourraient jamais remplacer les sonnets de Sidney, de Spenser et de Shakespeare.

CHRONOLOGIE DES PRINCIPAUX RECUEILS PETRARQUISTES ¹

ITALIENS

1499. — *Rime* de Tebaldeo. (D'autres éditions jusqu'en 1550).
1500. — Sonnets de P. Sasso. (D'autres éditions suivent celle-ci).
1502. — *Rime* de Séraphin. (D'autres éditions plus tard).
1506. — *Rime* de Chariteo.
1530. — *Rime* de Bembo.
1534. — *Rime* de l'Arioste.
1545. — Première édition du I^{er} livre des *Rime di diversi*.
1547. — Première édition du 2^e livre des *Rime di diversi*.
1548. — *Rime* de Lodovico Paschale.
1553. — Primo vol. des *Rime Scelte*. (D'autres éditions).
1558. — Première édition des *Fiori* (Ruscelli). (D'autres édit.).
1563. — Première édition du Sec. Vol. des *Rime Scelte*. (D'autres éditions et réimpressions).
1565. — Recueil d'Atagani, 1^{er} et 2^e livres ensemble. (Premiers sonnets du Tasse).
1575. — *Rime e prose* de Giovanni della Casa.
1581. — *Rime* du Tasse. (Prima Pte. Pour la bibliographie des sonnets, voir l'édition de Solerti, vol. I. Nombreuses éditions des différentes parties des *Rime* du Tasse).
1583. — *Rime* de Pietro Gradenico.
1584. — *Rime* d'Annibal Caro.
1587. — *Delle Rime* de Luigi Groto.
1588. — *Delle Rime* de Guilio Cortese.
1588. — *Rime* de gl'illustri. sig. Academici Eterei.
1588. — *Rime piacevoli* di Cesare Caporali e d'altri auttori.
1589. — Prima Pte delle *Rime* d'Angelo Grillo.
1598. — *Rime* de Battista Guarini.

1. Pour la bibliographie complète du sonnet en Italie et en France, consulter l'œuvre de M. Hugues Vaganay, *Le Sonnet en Italie et en France au xvi^e siècle*. Voir aussi la Chronologie donnée par M. Vianey, *op. cit.*

FRANÇAIS

1534. — M. de Saint-Gelays.
 1535. — Marot.
 1542. — *La Parfaite Amye d'Heroët*.
 1544. — *Délie* de Maurice Scève.
 1547. — J. Pelletier du Mans.
 1549. — Première édition de l'*Olive* de du Bellay.
 1549. — Les *Erreurs Amoureuses* de P. de Tyard.
 1550. — L'*Olive* augmentée.
 1551. — Continuation des *Erreurs amoureuses*.
 1552. — *Treize Sonnets de l'Honneste Amour* de du Bellay.
 Rimes de Pernette du Guillet.
 Amours de Baïf (Méline).
 Amours de Ronsard (Cassandre).
 1553. — L'ode de du Bellay *Contre les Pétrarquistes*.
 Amours de Magny.
 1555. — *Œuvres* de Louise Labé.
 Troisième livre des *Erreurs amoureuses*.
 Quatre livres de l'amour de Francine par Baïf.
 Continuation des *Amours* de Ronsard.
 1556. — Nouvelle Continuation des *Amours* de Ronsard.
 Amoureuses occupations de G. de Taysonnière.
 1557. — *Soupirs* de Magny.
 1558. — *Antiquitez de Rome* de du Bellay.
 1558. — *Regrets* de du Bellay.
 1565. — *La Bergerie* de Belleau.
 1572. — *Amours* de Baïf, augmentées des *Diverses Amours*.
 1573. — Première édition des *Œuvres* de Desportes.
 Sonnetz spirituels de I. de Billy.
 1574. — *Amours* de Jodelle.
 1575. — *Œuvres poétiques* d'Amadis Jamyn, de M.-C. de Buttet.
 1576. — Claude de Pontoux.
 1578. — Sonnets de Ronsard pour Hélène.
 1583. — *Œuvres poétiques* de I. Blanchon.
 1584. — Deuxième volume des *Œuvres* d'Amadis Jamyn.
 1580-1590. — *Œuvres* de I.-E. du Monins, P. Bugnyon, P. de Cornu, J. de la Jessée, F. de Birague, Gilles Durant, J. Godard, N. Debaste, etc.

ANGLAIS

1582. — T. Watson, *The Hecatompethia, or Passionate Centurie of Love*. (Circulait en manuscrit en 1580, Upham, *op. cit.*, p. 105).
1584. — J. Soowthern, *Pandora*.
1588. — P. Sidney, *Arcadia*.
1590. — R. Green, *Orpharion* (imitations d'Anacréon).
1590. — E. Spenser, *Complaintes, conteyninge sondrye smalle Poemes of the worldes vanity* (entered).
1591. — P. Sidney, *Astrophel and Stella*. (Ecrit entre 1580 et 1583, circula en manuscrit).
1591. — Sonnets de S. Daniel, publiés dans l'édition subreptice d'*Astrophel and Stella* (27 sonnets).
1592. — S. Daniel, *Delia contayning certayne Sonnets; with the complaint of Rosamund*. (Réimprimé 1594).
1593. — T. Watson, *The Tears of Fancie, or Love Disdained*.
1593. — B. Barnes, *Parthenophil and Parthenophe*.
1593. — T. Lodge, *Phillis Honoured with Pastorall Sonnets, Elegies and amorous delights*.
1593. — G. Fletcher, *Licia, or Poems of Love...*
1594. — H. Constable, *Diana, or The excellent conceitful Sonnets of H. C...*
H. Constable, *Spirituell Sonnettes to the honour of God and hys Sayntes*. (En manuscrit. Imprimés dans l'*Heliconia* de T. Park, vol. II, 1815). Voir aussi l'édition de Hazlitt, 1859.
1594. — H. Willobie, *Avisa*.
1594. — Zepheria.
1594. — W. Percy, *Sonnets to the fairest Coelia*.
1594. — M. Drayton, *Ideas Mirrour, Amours in Quatorzains*. (Dernière édition d'*Idea* 1619).
1595. — E. Spenser, *Amoretti and Epithalamion*.
1595. — R. Barnfield, *Cynthia, with certaine Sonnets and the Legend of Cassandra*.
1595. — G. Chapman, *A Coronet for his Mistress Philosophy*.
1595. — B. Barnes, *A Divine Centurie of Spirituall Sonnets*. (*Heliconia*, vol. II).
1595. — I. C., *Alcilia, Philoparthen's loving folly*.
1595. — *Emaricdulfe, sonnets written by E. C. Esquier*.

1596. — B. Griffin, *Fidessa, more chaste than kind*.
1596. — R. L(inche), *Diella, Certain Sonnets...*
1596. — W. Smith, *Chloris, or the Complaint of the passionate despised Shepherd*.
1597. — H. Lok, *Sundrie Sonets of Christian Passions*.
1597. — R. Tofte, *Laura*.
N. Breton, *Arbor of Amorous Devices*.
1598. — R. Tofte, *Alba*.
(W. Jaggard) *The Passionate Pilgrim* (contient deux sonnets de Shakespeare).
1609. — Sonnets de W. Shakespeare.
1616. — W. Drummond, *Poems* (première édition, probablement 1614).
1623. — W. Drummond, *Flowres of Sion*.

APPENDICE

Nous avons essayé de dresser des listes de sources pour les principaux recueils élisabéthains. Certaines de nos listes doivent être assez complètes, celles, par exemple, des sources de Drummond, de Lodge, de Daniel, de Fletcher, de Watson et peut-être de Spenser. Plusieurs critiques, notamment M. Kastner, ont travaillé sur Drummond, Lodge et Daniel. La découverte des plagiats de Watson dans les *Tears of Fancie* et des sources de la plupart des sonnets de *Licia* est due à nos recherches. Nous avons pu faire quelques additions à ce qui était connu sur les sources de la *Diana* de Constable. Quant à Spenser, nous avons montré pour la première fois que les sonnets LXXII et LXXIII des *Amoretti* sont traduits du Tasse; nous avons également signalé pour la première fois qu'un certain nombre des *Amoretti* sont calqués sur des sonnets italiens.

Nous avons montré, dans nos chapitres sur Sidney, Barnes et Drayton, que ces sonnettistes écrivent des variations sur les sujets à la mode. Dans les listes que nous ajoutons, nous donnons des renvois à quelques-uns des poèmes analogues les plus intéressants.

Nous donnons aussi les résultats de notre travail sur les pétrarquistes écossais, Stewart of Baldynneis et William Fowler.

ASTROPHEL AND STELLA

- I. — Premier quatrain, exemple de *reduplication*; cf. Watson, *Hecatompithia*, XLI.
- III. — Sonnet légèrement antipétrarquiste; cf. VI et XV.
- IV. — Pour ces personnifications, cf. sonnet X, etc.
- V. — Pour la répétition, « It is most true », cf. *Rime Scelte* (1709), pt. 11, pp. 2, 127.

- VI. — Koeppel donne une liste de renvois à Pétrarque pour les expressions « living deaths, dear wounds », etc. Le thème général du sonnet où le poète compare son sujet à celui d'autres amants peut être comparé avec l'anacréontique, « Qu'il ne veut chanter que de s'amie » (Belleau), Ronsard, Odes II (p. 487, éd. Blanch.).
- VII. — Pour les yeux noirs, cf. Ronsard, *Amours*, II, Chanson après sonnet XLVII. Cf. Marullus, p. 29 (édit. 1582), Tasso, sonnet 151, (Pisa, 1821).
- VIII. — Cf. Serafino, strambotto 193; Prop. III, III, 13-20, Chariteo, VIII, etc.
- IX. — Koeppel compare Pétrarque, Canz. IV, st. 2.
- X. — Pour Amour et Raison, cf. Ronsard, *Hélène*, I.30, 54; II, 21; cf. aussi Tasso, 102 (éd. Pisa, 1821); Scève, *Délie*, 179.
- XV. — Sonnet antipétrarquiste, cf. III et VI.
- XVII. — Cf. Pontañus, *Eridanorum* lib. I, *De Venere et Amore*, p. 113; même sujet *Délie*, 89; A. Jamyn, *Œuvres poétiques*, 1575, f° 163 v°. Voir notre chapitre sur Sidney.
- XX. — Pour le meurtre du cœur, cf. Drayton, *Idea*, 2; Desportes, *Diane*, I. VI, etc. (Thème traité d'une façon personnelle par Sidney.)
- XXII. — Le soleil est généralement jaloux de la beauté de la dame; ici, le contraire.
- XXIV. — Jeux de mots sur « Rich ».
- XXV. — Pour poèmes analogues, voir notre chapitre sur Sidney.
- XXVI. — Image tirée de l'astrologie, cf. *Délie*, 243, Daniel, *Delia*, XXX, Shakespeare, XIV.
- XXXI. — Invocation à la Lune; les invocations analogues que nous avons rencontrées ne sont pas tout à fait semblables; Serafino, Capitolo V; Guidiccione dans les *Rime Scelte*, (1590, p. 39).
- XXXII. — Pour les vers 10 et 11, Koeppel compare Pétrarque, sonnet 165 (éd. Salani, 1925, p. 258); cf. aussi *Amoretti*, XV.

- XXXV. — Thème de la flatterie, cf. Constable, *Diana*, I, VII.
- XXXVI. — Image tirée d'un siège; nombreux poèmes analogues, cf. Tebaldeo, 90.
- XXXVII. — Jeux de mots sur « Rich ».
- XXXVIII. — Rêve du sonnettiste; celui de Sidney est chaste. Cf. du Bellay, *Olive*, XIV (éd. Charnard); Barnes, mad. XIII, etc.
- XXXIX. — Invocation au Sommeil; nombreux exemples dans la poésie néo-latine, italienne et française. M.-A. Flaminio: « Huc ades, o bone somne ». Marullus, *Ad Somnum* (1582, f° 49 v°), « Somne pax animi »; Pontano, *Neniae*; Navagero, *Ad Somnum*; Secundus (1582, f° 35 v°). Cf. Chariteo, XIV, Sannazaro, 51 et 53; Serafino, Cap., VI; Bembo, etc.; Ronsard, *Vœu au Somme*, p. 257, *Odes*, liv. IV (éd. Blanch.). Maiberger compare Desportes, *Diane*, II, 74; voir aussi Lee, *Eliz. Sonnets*, Introduction, p. LIX.
- XLI. — « Sweet enemy », vocabulaire pétrarquiste.
- XLII. — Apostrophe aux yeux de la maîtresse; nombreux poèmes analogues. Cf. Pétr., Canz. VIII, Sonnet, « Se'l dolce sguardo » (p. 223, éd. Salani).
- XLIV. — Premier quatrain *reduplicatio*, cf. sonnet I.
- XLVII. — Thème de la perte de la liberté, cf. Pétr., « Ahi, bella libertà »; Serafino (éd. 1548, f° 187 r°) « Son fatto servo »; Tebaldeo 90; *Délie*, CIV (p. 77, éd. Parturier). Sidney donne un développement différent.
- XLVIII. — Pour « sweet cruel shot », Koepfel compare Pétr. « dolce amaro colpo » (sonnet, « I'mi soglio accusare », p. 328, éd. Salani). Pour le dernier vers de Sidney, Canz. qui commence, « Ben mi credea », « un modo di pietate occider tosto ».
- L. — Pour « my lord Love », Koepfel compare Pétr.: « il mio signore » et « alto signore »,

- sonnets qui commencent « Non fûr ma' Giove » et « L'alto Signor ».
- LII. — Vertu et Amour, cf. sonnet X.
- LVI. — « A whole week without one piece of look », cf. Desportes, *Div. Am.*, 21, « six jours sans l'avoir veuë ».
- LVII. — « Her soul, armed but with such a dainty rind », Koeppel compare Pétr.: « quella dolce leggiadretta scorza, Che ricopria le pargolette membre ». Cf. aussi imitations par les pétrarquistes, A.-F. Rainieri, *Rime Scelte*, 1709, II, p. 41, « Alma leggiadra in sottile velo involta ».
- LIX. — Pour les apostrophes aux animaux favoris, voir Catulle, II et III, et cf. sonnet LXXXIII. Nombreuses imitations de Catulle dans la poésie de la Renaissance.
- LXIII. — Concetti qui viennent de la grammaire, cf. Barnes, *Elegy*, II.
- LXV. — Deuxième quatr. « Amour mouillé » de la Pléiade. Inspiration anacréontique.
- LXXI. — Pour le début, « Who will », cf. Pétr., sonnet qui commence: « Chi vuol veder »; nombreux exemples de ce début dans la poésie italienne; cf. Ronsard, *Am.*, I, I.
- LXXIII. — Pour l'origine des « baisers », voir Laumonier, *op. cit.*, p. 517.
- LXXIV. — Perse, *Prologue*. Voir notre chap. sur Sidney.
- IXXVII. — Série d'apostrophes, cf. Pétr., sonnet qui commence « O dolci sguardi »; nombreux poèmes analogues. Pour le vers 9, Koeppel compare Pétr., « E'l cantar che nell'anima si sente ».
- LXXVIII. — Thème de la Jalousie; sujet à la mode dans la poésie pétrarquiste, cf. du Bellay, *Olive*, 99.
- LXXIX, LXXX, LXXXI. — « Baiser ».
- LXXXIII. — Au moineau de Stella, cf. Catulle, II et III. Pour « Philip Sparrow », cf. « The little

- boke of Philip Sparrow », par Skelton, (éd. Chalmers, vol. II, *The English Poets*, p. 290); « The praise of Philip Sparrow », par Gascoigne (éd. Chalmers, *id.*, vol. II, p. 545).
- LXXXIX. — Pour « day » et « night », voir notre chapitre sur Sidney, et cf. aussi *Rime Div.* (Atan.), vol. II, f° 235 r°.
- XC. — Pour le thème général du sonnet, Koeppel fait bon nombre de rapprochements avec Pétrarque; cf. particulièrement le premier tercet du sonnet qui commence « S'io avesse pensato ».
- XCI. — Pour le trait final, cf. Desportes, *Diane*, II, 69.
- XCIII. — Cadre de Sidney personnel, mais cf. Pétr., « S'io'l dissi mai ».
- XCVIII. — Invocation au lit du poète, cf. Pétr. sonnet, « Passer mai solitario »; nombreux poèmes analogues, cf. Tebaldeo, 15; Desportes, *Diane*, I, 10, etc.
- C. — Pour le début, Maiberger compare Baïf, *Div. Am.*, I, p. 326, « Yeux, non plus yeux, mais source d'eau coulante ». Cf. Spenser, *Amor*, VIII, « No eyes but joys ».
- CIII. — Thème du fleuve honoré par la proximité de la dame.
- CVIII. — Maiberger compare Desportes, *Diane*, I, 7.

WATSON, *The Tears of Fancie*.

- I, et suiv. — Thème des exploits de Cupidon et de l'*inamoramento*. « Pleasures ball », « not past the rod », expressions empruntées à Gascoigne (éd. Chalmers, *The Works of the English Poets*, vol. II, p. 500), « In prime of youthly years », Spenser, *F. Q.* *passim*.
- VII. — Deux derniers vers, cf. Gascoigne, *id.*, p. 529. Voir notre chapitre sur les *Tears of Fancie*.
- XVII, XVIII. — Les migrations du cœur.

- XIX, XX. — Thème des yeux et du cœur. Pour les deux derniers vers du sonnet XX, cf. Gascoigne, *id.*, *Lokes of a lover enamoured*, p. 484.
- XXII. — Pour la conclusion du sonnet, cf. *Astrophel et Stella*, XI.
- XXIII, XXIV. — Souffrances de l'amant.
- XXV. — Le poète et la Nature.
- XXIX. — Sonnet introduisant Echo.
- XXXIV. — Gascoigne, *id.*, *The Complaint of the Greene Knight*, p. 540.
- XXXV, XXXVI. — Gascoigne, *id.*, *Dan Bartholemew of Bath*, p. 507.
- XXXVII. — Gascoigne, *id.*, *The fruite of fetters*, p. 540.
- XXXIX. — Sonnet d'antithèses.
- XL. — Gascoigne, *id.*, *The fruite of fetters*, pp. 540 et 539.
- XLII. — *Reduplicatio*, cf. *Hecatompethia*, XLI.
- XLIII. — (1^{er} quatrain), Gascoigne, *id.*, *Dan Bartholemew*, p. 506.
- XLIV. — Fortune, Amour et Mort se rencontrent ensemble chez Pétrarque, Séraphin, Maurice Scève, etc.
- XLV, XLVI. — Portrait de la dame dans le cœur du poète.
- XLVII, XLVIII. — Gascoigne, *id.*, *A loving lady being wounded in the spring time, and now galded eftsones with the remembrance of the spring, doth thus bewayle*, p. 529.
- XLIX. — Actéon.
- LI. — Spenser, *F. Q.*, II, VI, 13.
- LII. — Cf. Pétrarque, Sestine I.
- LIII. — Thème du navire.
- LVII. — Développement à la manière d'Horace, *Carm.*, II, IX.
- LVIII. — Gascoigne, *id.*, *The lamentation of a lover*, p. 484, et *Dan Bartholemew*, p. 506.
- LX. — Earl of Oxford, *Love thy Choyse*, *Works*, éd. Grosart, p. 65.

PARTHENOPHIL AND PARTHENOPHE

- II, III, IV. — Thème de la migration du cœur, Pétrarque, *passim*. Voir Laumonier, *op. cit.*, p. 544. Note.
- VIII, XI, mad. II. — Langage du droit.
- Mad. IV, sonnet XIV. — Impossible de peindre le portrait de la dame; thème assez commun; voir Serafino, sonnet 48; cf. *Licia*, X (pas tout à fait semblable).
- XV, XVI. — Langage du droit.
- XIX. — Cf. sonnet LXXVIII. Thème des dons des dieux à la dame; cf. Watson, *Hecatompalthia*, XXI. Nombreux exemples dans la poésie étrangère.
- XXI. — Langage qui vient des navires et du naufrage, très banal dans la littérature pétrarquiste.
- XXIV. — Pour les Amours qui « burnt their wings », cf. *Astro. et Stella*, VIII.
- XXV. — Thème des souffrances de l'amant.
- XXVIII. — Thème de la cruauté de la maîtresse.
- XXIX. — Cf. Ronsard, *Odes*, IV, XIII (Vol. II, Blanch., p. 270), Gradenico (1583, f° 17 r°): « Pallade l'alme olive, e'l Sol gli allori ».
- XXXI. — Sonnet d'antithèses.
- XXXII — XLIII. — Cf. Desportes, *Le Cours de l'an* (éd. Michiels, p. 136). Allusions nombreuses au zodiaque pendant le moyen âge.
- XLVI. — Sonnet d'apostrophes; sonnets de cette espèce très nombreux. Cf. Pétr., « O dolci sguardi ».
- XLVIII. — Cf. Desportes, *Diane*, I, 32; Spenser, *Amor*, XV; L. Groto (1587), p. 65.
- LI. — Sonnet grammatical, cf. Sidney, *A. and S.*, LXIII. Voir aussi notre chap. sur Barnfield.
- LII. — Allusions à Orphée nombreuses dans la poésie de la Renaissance.
- Mad. 10. — Lee compare Percy, *Coelia*, X, Linche, *Diella*, VII.

Mad. 12. — Voir la note de Parturier sur *Délie*, XXVI, « Le thème de ce dizain se rencontre chez Chariteo, (éd. Percopo, II, 172, son. 157), Sannazar (*Rime*, pt. III, son. 3), Britonio (*Gelosia del Sole* (1531), f° 68 v°), et Saint-Gelays (éd. Blanch., I, 78), son. « Voyant ces monts ». Le thème se rencontre en anglais chez Wyatt.

LIII. — Sonnet qui comprend une série de questions, cf. Tasso, 144 (Pisa, 1821); Watson, *Tears of Fancie*, XXXIV.

LIV. — La dame ou l'amant dérobe les flèches de Cupidon, cf. Serafino (éd. Menghini), son. XII; cf. *Licia*, IX, et la source de ce dernier sonnet. Sujet banal.

LVIII, LIX. — Carpe diem, perte de la beauté. Thème commun, surtout dans la poésie de la Pléiade.

LX. — Voir notre chap. sur Barnes. L'amant compare la guerre où il est blessé avec les guerres célèbres de l'histoire; cf. Baïf, *Méline*, I, p. 51 (Marty-Laveaux). Voir aussi note de Parturier sur *Délie*, XVIII. Cf. aussi Ronsard, éd. Blanch., vol. II, p. 487.

LXI. — Pour Prométhée, cf. Constable, *Diana*, V, X, et la source de ce dernier sonnet.

Mad. 13. — Rêve des sonnettistes, sujet banal; voir *Délie*, CXXVI; cf. aussi *Astrophel et Stella*, XXXVIII.

LXIII. — Voir notre chap. sur Barnes. Cf. *Anthol. grecque*, 83, 84, 295. Inspiration anacréontique. Cf. Ronsard, *Odes*, IV, 26; Belleau « Qu'il se voudroit voir transformé en tout ce que touche sa maistresse »; Magny, « De ses désirs à s'amye », IV^e liv. des *Odes*; Baïf, *Méline*, I, p. 40; Watson, *Heca.*, 28.

LXIV. — Cf. sonnets XIX et LXXVIII.

LXVI. — Cf. *Rime div.* (Atan.), vol. II, f° 122 r°.

LXVIII. — Pour « disarmed », cf. Pétr., « del tutto disarmato », son. qui commence: « Era il giorno ».

- LXXV. — Cf. Ronsard, *Am.*, II, 13, *Hélène*, II, 58. Cf. le poème de Marullus cité par Fletcher au début de *Licia*; cf. Baïf, *Méline*, I, p. 37, éd. Mar.-Laveaux.
- LXXVI. — Les quatre éléments; le sonnettiste emploie les connaissances de l'époque: allusions nombreuses aux éléments dans les sonnets.
- LXXXI. — Thème de la Jalousie, cf. *Astro. and Stella*, LXXVIII; nombreux poèmes analogues en italien et en français.
- LXXXII. — Cf. Ovide, *Ars amat.*, I, 471; Watson, *Heca.*, 47; Serafino, strambotti qui commencent, « Col tempo ».
- LXXXIX. — Sonnet introduisant Echo; nombreux exemples dans la poésie de la Renaissance; cf. en anglais Watson, *Tears of Fancie*, 29.
- XCI. — Thème du navire et du naufrage.
- XCII. — Pour le premier quatrain, cf. Scève, *Délie*, CCCXXI, note de Parturier, qui cite G. Corrozet, *La Diffinition et Perfection d'Amour*, 1542, f° 56: « Appuleyus dict que les miracles d'Amour sont telz qu'on voit les hommes brusler et ardre sans veoir aucun feu ne fumée ».
- XCIII. — Voir notre chap. sur Barnes; cf. Ronsard, *Odes* (éd. Blanch.), vol. II, p. 164. Inspiration anacréontique.
- XCIV. — Cf. Constable, *Diana*, VI, VII, et I, v et VI.
- XCVII. — Thème des sept péchés mortels. Sujet favori au moyen âge. Voir article de Tupper, *Proceed. Mod. Lang. Ass. Amer.*, 1914. Dans les sonnets élisabéthains, le thème se rencontre chez Constable et chez Chapman.
- CI. — Cf. Baïf, *Œuvres*, vol. I, p. 161, éd. Mar.-Lav.
- Mad. 15. — Poème « rapporté ».
- Mad. 16, 17. — « Baiser ». Voir notre chap. sur Sidney.
- Mad. 20. — Maladie de la dame; thème banal.
- Mad. 21, 23, 24. — Dons des déesses.

SOURCES DE PHILLIS

(Voir notre chapitre pour la bibliographie des sources)

Phillis.

- II. — Lod. Paschale, f° 32 r°, « Ninfe de'l mar ».
- VI. — Lod. Paschale, « Morte non è quel ».
- IX. — Ronsard, *Amours*, I, 94, « De ses cheveux ».
- X. — L. Paschale, « Si come suol ».
- XVII. — Sannazaro, « Ahi, letizia fugace ».
- XVIII. — L. Paschale, « Qual duo veneni ».
- XX. — Ariosto, « Altri loderà il viso ».
- XXI. — Ariosto, « Messagi del cor ».
- XXII. — Ariosto, « Madonna, sete bella ».
- XXV. — Pétr., « Due gran nemiche ».
- XXVI. — Bembo, capitolo « Amor e Donne ».
- XXVII. — Ariosto, XVII, « Occhi miei belli ».
- XXVIII. — Ariosto, VI, « Non senza causa ».
- XXX. — Ronsard, *Amours*, I, 131.
- XXXI. — Ronsard, *Amours*, I, 149.
- XXXII. — Ronsard, *Amours*, I, 22.
- XXXIII. — Ronsard, *Amours*, I, 32.
- XXXIV. — Ronsard, *Amours*, I, 20.
- XXXV. — Ronsard, *Amours*, I, 12.
- XXXVI. — Desportes, *Diane*, II, 3.
- XXXVII. — Desportes, *Diane*, I, 49.
- XXXVIII. — Desportes, *Diane*, I, 34.
- XXXIX. — Navagero, poème cité dans *Storia dei Generi Letterarii Italiani*, *La Lirica*, fas. 33 e 34. Cf. aussi *Rime di diversi* (Domenichi), vol. I, p. 329, et *Rime Scelte*, t. I, p. 387, pour le thème. Baïf, *Amours de Francine*, p. 122, éd. Mar.-Lav., traite le même thème.

SOURCES DE LICIA

- Epig. latine, *Ad. Amorem*. — Marullus, *Epig. Lib. III*, f° 38 r°.
(Paris, 1582).
- Epig. latine, *Ad. Lectorem*. — Theod. Beza, *Poemata*, Epig. II,
p. 58 (Paris, 1548).
- Sonnet d'introduction inspiré par Gruterus, *Harmosyne*, p.
191, (Heidelberg, 1587).

Sonnets.

- I. — Angerianus, *Erotopaegnon* (Paris, 1582), f° 2 v°.
- II. — Angerianus, *op. cit.*, f° 2 v°.
- III. — d° *op. cit.*, f° 4.
- IV. — d° *op. cit.*, f° 5 v°.
- V. — d° *op. cit.*, f° 6 v°.
- VI. — d° *op. cit.*, f° 7 v°.
- VII. — d° *op. cit.*, f° 8.
- VIII. — d° *op. cit.*, f° 9.
- IX. — d° *op. cit.*, f° 9 v°.
- X. — d° *op. cit.*, f° 10.
- XI. — d° *op. cit.*, f° 11 v°.
- XII. — d° *op. cit.*, f° 13 v°.
- XIII. — d° *op. cit.*, f° 16 v°.
- XIV. — d° *op. cit.*, f° 27 v°.
- XV. — d° *op. cit.*, f° 28 v°.
- XVI. — Secundus, *Basia*, II et III (Paris, 1582), ff. 92 v° et 93 v°.
- XVII. — Marullus, *Epig.* (Paris, 1582), f. 14.
- XVIII. — d° *op. cit.*, f° 15 v°.
- XIX. — d° *op. cit.*, f° 18 v°.
- XXI. — d° *op. cit.*, f° 10 v°.
- XXIV. — Angerianus, *op. cit.*, f° 32 v°.
- XXV. — d° *op. cit.*, f° 24 v°.
- XXVI. — d° *op. cit.*, f° 25 v°.
- XXVII. — d° *op. cit.*, f° 19.
- XXVIII. — d° *op. cit.*, f° 28.
- XXIX. — d° *op. cit.*, f° 30.
- XXX. — d° *op. cit.*, f° 35 v°.
- XXXII. — d° *op. cit.*, f° 34.
- XXXIII. — d° *op. cit.*, f° 35.
- XXXIV. — Muretus, *Epigram*, VIII (Paris, 1552).
- XXXVI. — d° *Epig.*, VI.
- XLI et XLII. — Gruterus, *op. cit.*, p. 169.
- XLIII. — d° *op. cit.*, p. 170.
- XLV. — Poème analogue, *Rime Div.* (Atan.), vol. II, f° 101 v°.
- XLVI. — Gruterus, *op. cit.*, p. 178.
- XLVII. — d° *op. cit.*, p. 168.

XLVIII. — Gruterus, *op. cit.*, p. 184.

LI. — Ronsard, *Amours*, I, 32.

LII. — d° d° I, 54.

SOURCES DE DELIA

Delia.

IX. — Desportes, *Diane*, I, 29.

XIV. — Du Bellay, *Olive*, 10.

XV. — Pétr., « S'una fede amorosa »; Desportes, *Diane*, I, 8.

XVI. — Pétr., « Beato in sogno ».

XIX. — Du Bellay, *Olive*, 91.

XXIII. — Du Bellay, *Olive*, 92.

XXVIII. — Guarini, « Deh dimin Amor », *Rime* (1598), p. 117.

XXX. — Tansillo, « Amor m'impenna l'ale ».

XXXII. — Desportes, éd. Michiels, p. 122, Tebaldeo, sonnet 36.

XXXIII. — Desportes, *Cléonice*, 62; Tasso, *Rime Amoro-*
rose, 56.

XXXIV, XXXV. — Tasso, G. L., XVI, 14-15.

XXXVI. — Tasso, *Rime Amoro-*
se, 57.

XXXVII. — Tasso, *Rime Amoro-*
se, 58.

XLII. — Guarini, 18, pour la fin du sonnet de Daniel.

XLIX. — Réminiscences de Desportes, Cariteo, G.
della Casa.

LIV. — Desportes, *Cléonice*, 58; cf. aussi A. di Cos-
tanzo, « Penna infelice ». Daniel suit Des-
portes.

Voir aussi la thèse de Guggenheim pour des passages ana-
logues dans les sonnets de Pétrarque.

DIANA

Décade I.

II. — Pour les vapeurs qui engendrent des comètes, cf. Desportes, *Complainte*, éd. Michiels, p. 49. Le sonnet de Constable fut imité en latin par Ianus Douza, *filius*. Voir *Delit. poet. Belgic.*, vol. II, p. 209, Carmen, XII.

- III. — Poème analogue sur le désir téméraire, Desportes, *Cléonice*, II. L'idée de la témérité de l'amant est banale; cf. Ronsard, *Astrée*, I, Daniel, *Delia*, XXX.
- V. — Cf. Watson, *Tears of Fancie*, 46; Shakespeare, 24, 46, 47; cf. Sceve, *Délie*, 214, et la note de M. Parturier.
- VI. — Les sept péchés mortels, voir Barnes, XCVII.
- VII. — Thème de la flatterie; cf. Pétr., « Parrà forse ad alcun ».
- IX. — Les fleurs et le teint de la maîtresse, cf. Lee, *Eliz. Sonnets*, Intro. p. LXIII. Cf. Shakespeare, 98 et 99.
- X. — Jeux de mots sur « Rich ».

Décade II.

- II. — Source probablement Desportes, *Hipp.*, XXIII.
- III. — Image semblable, Desp., *Hipp.*, XXXI; *Hipp.*, LXXXVII. Pour le trait final, cf. A. di Costanzo dans les *Fiori*, f° 11 v°.
- IV. — Le « meurtre » de l'amant par la maîtresse, vocabulaire pétrarquiste.
- V. — Source probablement Desp., *Diane*, II, XLVII.
- VI, VII. — Concetti anacréontiques, « Amour nu », cf. *Astro. and Stella*, LXV.
- VIII. — Les cheveux dorés, « prison » du poète, idée banale; cf. l'Arioste, f° 5 r° (1546), « Le rete fu di queste fila d'oro », sonnet imité par du Bellay, *Olive*, X; cf. Daniel, *Delia*, VI, (vol. I, *Eliz. Sonnets*, éd. Lee).
- IX. — Source, Desp., *Div. Amours*, XVIII. M. Kastner compare Desp., *Diane*, II, XXV, poème analogue.
- X. — Pour le début, cf. A. di Costanzo dans les *Fiori*, f° 20 r°.

Décade III.

- I. — Thème de la maladie de la maîtresse.
- IX. — Le poète maudit ses yeux, son cœur, sa langue; développement des invocations par

le sonnettiste à toutes les parties de son corps.

Décade IV.

II. — Allusion à la cinquième monarchie, prophète Daniel VII. C'est la seule allusion dans les sonnets élisabéthains. Pour dernier vers, cf. Scève, *Délie*, 67; note de Par-turier.

IV, VII, X. — Allusions à des faits merveilleux.

Décade V.

II. — Ici, Constable a démarqué Desp., *Diane*, I, 28. (Noté par Kastner).

IV. — Invocation à la Nature; thème banal, beaucoup de poèmes analogues, pas de source précise.

X. — Prométhée; source, A. di Costanzo, *Fiori*, f° 5 r°, « Del foco che dal ciel ». (Noté par Kastner).

Décade VI.

I. — Pour le trait final, cf. Daniel, *Delia*, XV, et la source de ce dernier sonnet, Pétr., « S'una fede amorosa ».

II. — Source, Desp., *Diane*, I, 29. (Noté par Kastner).

IV. — Basé sur les croyances astrologiques de l'époque; voir notre chap. sur Barnes.

VII. — Les yeux et le cœur, thème banal; cf. Pétr., « Occhi, piangete, accompagnate il core ».

VIII. — Source, Desp., *Diane*, I, XLVII. (Noté par Kastner).

IX. — Source Desp., *Div. Amours*, XX.

X. — Source, Desp., *Diane*, I, 26. (Noté par Kastner).

Décade VII.

I. — « Mover », probablement « il Motor », « le Créateur »; employé souvent en italien. Cf. *Rime Div.* (éd. Domenichi), III, f° 78 r°.

VI, VII. — Thème des souffrances de l'amant.

VIII. — Cf. *Décade*, I, II.

Décade VIII.

IV. — Le sonnettiste compare son thème avec celui d'autres poètes. Cf. l'anacréontique, « Qu'il ne veut chanter que de s'amie ». Cf. aussi *Astro. et Stella*, III, VI, XV.

V. — Maiberger compare Desp., *Diane*, I, 3.

IDEA

1. — Métaphores tirées du navire sont communes, mais ici Drayton est près de la vie réelle.
2. — Meurtre du cœur; cf. *Astro. et Stella*, XX.
3. — Thème des souffrances de l'amant.
4. — Pour les Grâces autour des yeux de la maîtresse, cf. Spenser, *Amor*, XL; *Fiori*, 172 v°.
5. — Pour « oui » et « non », cf. *Délie*, 181, 184; *Parthenophil and Parthenophe*, C.
6. — Thème de l'immortalité.
7. — Meurtre du cœur.
8. — Vieillesse de la dame. Cf. Properce, III, XXV, 11 seq. Horace, *Carm.*, IV, 10; Bembo, son. 72; nombreux exemples; voir notre chap. sur Daniel.
10. — Thème de l'immortalité, autre cadre.
11. — Identité de l'amant et de la maîtresse; nombreux poèmes analogues; cf. Ronsard, *Amours*, I, 141 (1578).
14. — Allusion à Prométhée, cf. Barnes, son. LXI, Constable, etc., etc...
15. — Sonnet des « impossibles »; voir Flamini, *La lirica toscana del rinascimento*, p. 466. Cf. *Délie*, XVII.
16. — Nombreuses allusions au phénix dans les sonnets pétrarquistes. Le phénix mentionné par Pline, *Hist. Nat.*, X, 2, et dans l'histoire naturelle du moyen âge.
17. — Thème de l'immortalité, autre cadre; cf. Sannazar, pt. II, f° 21 v°, 1560, « Parrà miracol Donna a l'altra etade ».
18. — Les nombres célestres, cf. *Pal. Anthol.*, 70 et 95; etc. voir chap. sur Drayton.
23. — Inspiration anacréontique, cf. *Astro. et Stella*, LXV.
26. — Pour « espoir » et « désespoir », cf. *Délie*, LXX, et les notes de M. Parturier.

27. — Série de questions où l'amant cherche l'explication de son manque de succès; cf. *Astro. et Stella*, XXXI.
28. — Thème de la flatterie.
29. — Les Sens et l'Amour, cf. *Délie*, XLI.
31. — Sonnet antipétrarquiste.
32. — Thème du fleuve honoré par la proximité de l'aimée; cf. Pétrarque, Daniel, etc.
33. — Thème des yeux et du cœur; cf. Pétr., « Occhi piangete », Serafino, f° 147 v° (1548); Barnes, Constable, Shakespeare, etc.
35. — Les miracles de l'amour; sujet assez commun. Cf. Pétr., Canz. 8, st. 1; Sannazar dans les *Fiori*, f° 137 r°. Cf. aussi Ronsard, *Am.*, I, 100.
38. — Amour et Raison; thème banal. Voir notre chap. sur Sidney.
39. — La maîtresse du poète, sa seule et unique inspiration; cf. *Astro et Stella*, VI et XV.
40. — Cf. Gascoigne, *The Anatomye of a Lover*, « The Anvil is my heart, my thoughts they strike the stroke ». Cf. aussi Serafino, son. LXXXV.
41. — « Love's Lunacy », cf. Baïf, *Œuvres*, éd. Marty-Lav., vol. I, pp. 104, 186.
44. — Thème de l'immortalité, autre cadre.
45. — Thème du dédain de la maîtresse; allusion à Orphée.
46. — Allusion à une croyance contemporaine; cf. Serafino, p. 194, éd. Menghini.
47. — Thème de l'immortalité, autre cadre.
48. — Inspiration anacréontique; cf. Barnes, *P. and Parth.*, XCIII, etc.
51. — Les changements du monde comparés avec la fidélité du poète. Quoique le sujet ne soit pas tout à fait semblable, cf. *Astro. and Stella*, XXX.
52. — Le vol du cœur, cf. son. 2.
53. — Le fleuve honoré par la proximité de la dame, cf. son. 32.
54. — Thème des souffrances du poète et de sa fidélité.
55. — Thème semblable au précédent.
56. — Thème des aiglons; allusions nombreuses dans la poésie pétrarquiste, voir Lee, *Eliz. Sonnets*, Introduction, p. xc. Le thème vient de l'histoire naturelle des anciens. Cf. aussi Molza, dans les *Rime Scelte*, t. I (1590), p. 80;

- Tasso, son. 360 (Pisa, 1821); A. Jamyn, f° 210 r° (*op. cit.*).
 57. — Thème du ravissement de l'amant; cf. Spenser, *Amor*, III, nombreux exemples.
 58. — Allusion aux croyances de l'époque.
 60. — Sonnet d'antithèses; cf. Flamini, *op. cit.*, p. 470.
 62. — Autre sonnet d'antithèses.
 63. — Vocabulaire militaire, très pétrarquiste

SOURCES DES AMORETTI

Amoretti.

- II. — Pour la vipère, cf. Bartholomaeus Anglicus, *De Proprietatibus Rerum*, lib. XVIII.
 III. — Le ravissement du poète en présence de l'aimée, cf. le Tasse, II, p. 52 (éd. Solerti).
 IV. — Cf. du Bellay, *Vers lyriques*, VI (1549); cf. Tasse, *id.*, p. 289.
 V, XXI. — le Tasse, II, p. 54 (Solerti); le Tasse, II, p. 115, et *Amor casto* (éd. Pise, 355) : (effet des yeux de la dame sur l'amant).
 XII. — Pour « disarmed », etc., cf. Pétr., III, XXI (éd. Salani, 1925).
 XIII. — Cf. le Tasse, II, p. 316 (Solerti).
 XV. — Desportes, *Diane*, I, XXXII.
 XVI. — Pour « unwarily », etc., cf. Pétr., III.
 XVIII. — Jacopo Corso; voir Séraphin, sonnet 117 (éd. 1548); cf. Desportes, *Hipp.*, 51, etc.
 XX. — Pour le lion, cf. Bartholomaeus, *id.*, lib. XVIII; cf. Tébaldeo, 90 (1550).
 XXII. — Cf. Desportes, *Diane*, I, 43; le Tasse, 166 (éd. Pise), *Amor casto*.
 XXV. — « Hope » et « fear », etc., cf. Pétr., CXXXIV, Can. 20, v. 88.
 XXVII. — (Premier quatrain), cf. Horace, *Carm.*, IV, X.
 XXVIII, XXIX. — Cf. Ronsard, *Astrée*, XI.
 XXX. — Voir notre chapitre sur Spenser.
 XXXI. — Cf. Desportes, *Cléonice*, 74, et sa source. P. Sasso, « Perche el sordo aspe ».
 XXXVI. — Pour « peace », etc., cf. Pétr., XXI.
 XLII. — (1^{er} et 2^e quatrains), Tébaldeo, 35.

- XLIII. — Cf. le Tasse, n° 164, 166 (Solerti); « Vuol che l'ami costei », « Se taccio il duol s'avanza ».
- XLV. — Cf. Tebaldeo, 36, et Desportes, *Hipp.*, XVIII (1^{er} quat.); (3^e quat., cf. le Tasse, 109, Pise).
- XLVII, XLIX. — La beauté et la cruauté, cf. le Tasse, n° 88, vol. II, Solerti; n° 74, vol. II, Solerti.
- L. — Maladie du poète, nombreux poèmes analogues.
- LIII. — Pour la panthère, cf. Bartholomaeus, *id.*, lib. XVIII.
- LIV. — Cf. le Tasse, n° 712, vol. III (Solerti), à partir du second quat.
- LVI. — Le Tasse, n° 1022, vol. IV (Solerti); Spenser a pris les mots du début, « Voi sete bella, ma ».
- LVII. — Pour « thousand arrows », cf. Pétr., XXI, LXXXVI.
- LXV. — Pour l'image de l'oiseau, cf. Tebaldeo, 39, nombreux poèmes analogues.
- LXVII. — Cf. le Tasse, II, p. 429 (Solerti).
- LXVIII. — La Bible, sujet très banal dans la poésie italienne, voir vol. II du recueil d'Atanagi, *passim*.
- LXX. — Pour le distique final, cf. *Reine des Fées*, II, XII, 75, et le Tasse, *Ger. Lib.*, XVI, 15.
- LXXII. — Le Tasse, II, p. 98, (Solerti).
- LXXIII. — Le Tasse, II, p. 319, (Solerti).
- LXXVI, LXXVII. — Le Tasse, III, p. 133 (Solerti).
- LXXIX. — Cf. le Tasse, III, p. 142, (Solerti).
- LXXX. — Pour le coursier, Virg., *Aen.*, XI, 492.
- LXXXI. — Le Tasse, II, p. 25, (Solerti).
- LXXXIV. — Cf. le Tasse, II, p. 194, (Solerti).
- LXXXV. — Pour le coucou, cf. Aldrovandi, *Ornith.*, lib. V, p. 424.
- LXXXVIII. — Pour la répétition de « day » et « night », cf. *Astrophel et Stella*, LXXXIX.
- LXXXIX. — Cf. le Tasse, II, p. 439 (Solerti).

LES POÈTES SECONDAIRES, GRIFFIN, LINCHE ET SMITH

Griffin, *Fidessa*: certaines expressions des sonnets sont empruntées aux poèmes que nous donnons dans la liste qui suit.

- I. — *Delia*, VIII, (vol. II, *Eliz. Sonnets*, éd. Lee).
 IV. — d° VI d°
 V. — Gascoigne, *Arraignment at Beauty's Bar*.
 VII. — *Delia*, VIII (vol. II, *Eliz. Sonnets*, éd. Lee).
 VIII. — d° V d°
 IX. — d° XII d°
 et Constable, *Diana*, dec. II, VII.
 XV. — *Delia*, XLIX (vol. II).
 XVI. — Exemple de « reduplicatio ».
 XVIII. — *Astrophel et Stella*, LXXXVIII.
 XX. — d° LXII.
 XXI. — d° LXIV.
 XXII. — d° VIII.
 XXV. — Cf. Horace, *Carm.*, I, IV.
 XXVI. — *Hecatompethia*, XLVIII.
 XXX. — *Delia*, VI (vol. II).
 XXXV. — *Delia*, II (vol. I), *Delia*, XXIV (vol. I) et cf. Virgile, *Eg.*, II, 25.
 XXXIX. — *Hecatompethia*, VII et XXIX; cf. *Amoretti*, LXIV.
 XLI. — *Delia*, XIV (vol. II).
 XLII. — Sonnet « d'impossibles ».
 XLIII. — *Hecatompethia*, XXII.
 XLVII. — Sonnet « rapporté ».
 LV. — *Astrophel et Stella*, XLVII; *Amoretti*, LIV.
 LVII. — (Source) Desportes, *Diane*, I, XV.
 LVIII. — *Astrophel et Stella*, V.
 LX. — Pour le procédé, cf. *Astrophel et Stella*, LXXXIX.
 LXII. — *Astrophel et Stella*, V, et LXXXIX pour le procédé.

CHLORIS

Chloris.

- IV. — *Phyllis*, V.

- VI. — Basé sur *Phillis*, XIV.
- IX. — *Phillis*, IX.
- X. — Cf. *Fidessa*, XXXV, and Virg., *Eg.*, II, 25.
- XII. — *Phillis*, IV.
- XIV. — Poème de dédicace de *Phillis*.
- XX. — Spenser, *The Shepherd's Calendar*. (Noté par H. E. Cory, *Edmund Spenser*, 1917).
- XXIV. — *Phillis*, XXVII.
- XXVI. — *Delia*, XXXVI (*Eliz. Sonnets*, vol. II); cf. aussi *Delia*, XXVII (vol. I, *id.*).
- XXXI. — *Phillis*, XXVII.
- XXXII. — *Phillis*, XXVIII.
- XXXV. — *Phillis*, XI.
- XXXVII. — Pétrarque, *Sestine I*; cf. *Tears of Fancie*, LII.
- XXXVIII. — *Phillis*, XXIII.
- XXXIX, XL. — Cf. *Amoretti*, XVIII, et sonnets du même type.
- XLI. — *Phillis*, IV.
- XLV. — Basé sur *Phillis*, XXXIII.

DIELLA

Diella.

- III. — Cf. *Hecatompattia*, VII; *Fidessa*, XXXIX; *Amoretti*, LXIV.
- IV. — *Amoretti*, XXI.
- IX. — *Amoretti*, XVIII et XLII.
- XIII. — Pour ce procédé, cf. en italien, Séraphin, f° 173 r° (1548); en français, Despories, p. 143 (éd. Michiels); en anglais, Surrey (*Totter's Miscellany*, éd. Chalmers, p. 326).
- XIV. — Sonnet d' « impossibles ».
- XVI. — *Tears of Fancie*, XX.
- XX. — Basé sur *Amoretti*, LVI, et sonnets du même genre.
- XXIII. — Cf. *Tears of Fancie*, LVIII.
- XXVI. — *Tears of Fancie*, VII et LVIII.
- XXX. — Énumération, cf. *Licia*, XVII.

THÈMES ET ALLUSIONS CONVENTIONNELS DANS LES SONNETS
DE SHAKESPEARE

Pour des poèmes analogues à ces thèmes, voir l'édition des Sonnets par M. Alden.

Louanges de la Beauté, allusions au déclin de la beauté, et conseils de s'en servir. — Sonnets 1-19, 67, 68, 59, 106.

L'astrologie, yeux de l'aimé qui influencent le destin de l'amant. — 14.

Immortalité conférée par la poésie. — Nombreuses allusions. Le bel éphèbe. — 20.

La vieillesse du poète. — 22.

L'échange de cœurs. — 22, cf. 36, 39, 62.

Le silence de l'amant en présence de l'aimé. — 23.

Beauté de l'aimé peint sur le cœur de l'amant, les yeux et le cœur. — 24, 46, 47.

L'identité de l'amant et de l'aimé. — 36, 39, 62, 133.

Allusion à la dixième Muse. — 38.

Amitié pour un homme et amour pour une femme partagent le cœur du poète. (Analogies exactes absentes des sonnets pétrarquistes). — 40.

La rapidité de la pensée. — 44.

Les quatre éléments. — 44, 45.

Sonnets sur des voyages. — 50.

Absence de l'aimé, l'insomnie de l'amant. — 57, 58; 27, 28, 42.

Allusion à la mort et au sommeil. — 73.

Le protecteur est toute l'inspiration du poète. — 76, 84.

Le poète se vante de l'affection de son ami, opposant son thème à celui d'autres personnes. — 91.

Sonnets sur des fleurs. — 99.

Le poète excuse son silence en disant que la perfection n'a pas besoin de louanges. — 101.

L'effet des vertus extraordinaires d'un protecteur sur un poète modeste. — 85, 101.

Le poète voit la forme de l'aimé dans tous les aspects de la nature; l'obsession amoureuse. — 113.

Allusion à la « table du cœur » — 122.

Le poète voudrait être transformé en quelque chose que sa maîtresse avait touché. — 128.

Sonnet sur le Désir 129.

Emploi des termes de droit. — *passim*, 134.

Jeux de mots. — 135, 136.

Lamentation pétrarquiste sur la puissance des yeux de la dame. — 139.

Allusions aux Sens. — 141.

L'amour est une maladie. — 147.

Eléments antipétrarquistes. — 21. — Louanges d'une femme brune. — 127, etc. — sonnets de « vitupération » (?). — 144, etc.

WILLIAM ALEXANDER, EARL OF STIRLING

Voir l'article de M. Kastner, *Modern Language Review*, vol. III. Les emprunts de Stirling aux sonnettistes étrangers sont peut-être plus nombreux que ne le suppose M. Kastner. Nous n'avons fait aucunes recherches sur ces poèmes; nous donnons les résultats de M. Kastner.

Aurora.

III. — Source, du Bellay, *Olive*, LXXIV.

XXXV, XXXVI. — *Olive*, XXVIII.

XVII. — Ronsard, *Amours*, I, CXIII.

XXV. — Ronsard, *Amours*, I, LXXV.

XLIII. — Ronsard, *Amours*, I, XVI.

XCIV, XCIX. — Ronsard, *Amours*, II, XII et I, CLI.

LXVIII. — Ronsard, *Amours*, I, XII.

LXXXV. — Desportes, *Cléonice*, LXII.

LI. — Desportes, *Songe*, *Œuvres*, éd. Michiels, p. 83.

SIR DAVID MURRAY OF GORTHY

Coelia (22 sonnets)

Murray s'est probablement inspiré des sonnettistes élisabéthains.

Coelia.

II. — Dons des dieux à la dame; sujet banal.

IV. — Le poète blessé dans les yeux par une flèche; thème commun.

V. — Silence du poète en présence de l'aimée.

VI. — Pour le style, cf. Watson, *Tears of Fancie*, XLIII, XLIV.

IX. — Sonnet rempli de mots composés à la manière de Drayton, *Idea*, 53.

XI. — Allusion mythologique, Phaeton.

XII. — Icare.

XIV. — Cf. Daniel, *Delia*, XLVII.

XX. — Sonnet à la manière de Drayton, *Idea*, 3.

XXI. — Appel à la Nature.

Sonnet on the death of the Lady of Tillebarne rappelle la manière de Daniel.

SIR ROBERT AYTOUN

Ce gentilhomme a écrit des sonnets d'occasion. Il suffira d'en citer quelques titres et d'en énumérer les thèmes pour donner une idée de l'inspiration pétrarquiste.

On the loss of his mistress. — Images tirées du navire et du naufrage.

On the eyes of his mistress. — Thème banal.

Left in a Lady's mirror. — La dame ne doit pas regarder dans son miroir, mais dans le cœur du poète.

A lover's remonstrance. — Cruauté de la dame.

On false hopes.

ALEXANDER MONTGOMERY

Voir l'article d'O. Hoffman, *Studien zu Alexander Montgomery* dans *Eng. Stud.*, XX, 24. Montgomery a traduit Ronsard. Voici les résultats des recherches de M. Hoffman. (On consultera aussi l'édition des œuvres de Montgomery par Stevenson.)

Sonnet 39. — Ronsard, *Amours*, I, 89.

Sonnet 41. — *Amours*, II, chanson qui suit sonnet 62.

Sonnet 47. — *Amours*, I, 78.

Sonnet 50. — *Amours*, I, 137.

Sonnet 56. — Huit vers du sonnet viennent des *Amours*, I, 81.

Sonnet 57. — Huit vers du sonnet viennent des *Amours*, I, I.

Sonnet 60. — *Amours*, II, 56.

JOHN STEWART OF BALDYNNEIS

Rhapsodies of the Authours youthfull braine.

Les œuvres de Stewart ont été éditées par T. Crockett pour la Scottish Text Society. Les sources des sonnets n'ont pas été indiquées par cet éditeur. Les *Rhapsodies* sont des sonnets d'occasion, dont la plupart amoureux. Il ne semble pas y avoir de traductions chez Stewart, mais il écrit des poèmes sur les mêmes thèmes que ses contemporains. Voici quelques thèmes pétrarquistes :

- p. 154, éd. Crockett. — Sonnet introduisant Echo.
- p. 156, d° *Upon the Portrait of Cupid*, thème banal, cf. Properce, II, XII, Scève, *Délie*, XXXVII, Ronsard, *Odes*, IV, XXXIII, *Am. Div.*, XIII, et Baïf chans. II, éd. Marty-Laveaux, p. 16.
- p. 157, d° *Of the Qualiteis of Luif*. Exemple de *reduplicatio*. Pour le thème, cf. Lodge, *Phillis*, XXVI, Bembo, *Capitolo* « Amor e Donne care », Ronsard, *Amours*, II, Chan. après sonnet LXV.
- p. 168, d° *For confirming of ane faithfull promeis*, sonnet « d'impossibles ». Thème banal en italien et en français, plusieurs exemples chez les poètes secondaires élisabéthains.
- p. 170, d° *Of the signification of Colors*; la symbolique des couleurs était à la mode au moyen âge; cf. Séraphin, éd. Menghini, p. 111, « I diversi color », et Scève, *Délie*, 254.
- p. 182, d° *Of the Assaultis of Luif*; thème des souffrances de l'amant.
- p. 185, d° *Ane literall sonnet*, sonnet rempli d'allitérations.
- p. 188, d° *In going to his luif*. Pour le thème, cf. Ronsard, *Amours*, II, XXIV, G. Guidicioni, dans *Fiori* (1579), f° 182.

WILLIAM FOWLER

Les œuvres de Fowler ont été éditées par H.-W. Meikle pour la Scottish Text Society, mais aucune recherche n'a été encore faite par lui sur les sources des sonnets. Les sources que nous donnons ici sont dues à nos recherches. Nous n'avons peut-être pas épuisé le sujet.

Fowler a écrit un recueil de sonnets intitulé *The Tarantula of Love*. D'autres sonnets figurent dans *A Sonnet-Sequence*, et parmi les *Miscellaneous Poems*. Fowler paraît avoir connu l'œuvre de du Bellay, celle de Baïf et celle de Desportes. Il imite aussi des sonnets qui se rencontrent dans les anthologies italiennes, les *Rime Scelte* et les *Fiori*.

La devise de Fowler, « Musa Coelo beat », qui se trouve après le sonnet d'éloge écrit par le poète dans *His Maiesties Poeticall Exercises at Vacant Houres*, est emprunté à du Bellay, *Olive*.

The Tarantula of Love.

- I. — Pour ce début, cf. premier sonnet de Pétrarque; cf. aussi *Rime di diversi* (Domenichi), vol. I, p. 154.
- VIII. — Source, *Rime Scelte*, vol. I, p. 449: « Tra desir, e timor, tra fiamma, e gelo ».
- X. — Pour un poème analogue, cf. *Amoretti*, X; cf. aussi *Tarantula*, XXXIX.
- XI. — Série d'exclamations; exemples innombrables chez les sonnettistes contemporains, étrangers et anglais.
- XIII. — Sonnet d'antithèses.
- XVI. — Pour poème analogue, cf. *Rime Scelte*, vol. II, p. 492.
- XVII. — Source, Desportes, *Div. Amours*, XVIII, p. 388, éd. Michiels. Même sonnet de Desportes traduit par Constable.
- XVIII, XXI. — Les yeux de la dame, thème pétrarquiste.
- XXII. — Insomnie de l'amant, cf. Pétr., santine, « A qualunque animale ».
- XXIII. — *A Dream*; nombreux sonnets analogues dans les anthologies italiennes, mais la

- source précise de ce sonnet est dans les *Rime Scelte*, vol. I, p. 248: « O mia lieta ventura ».
- XXVII. — Source, Baïf, *Amours de Francine*, II, p. 148, éd. Marty-Laveaux, « Bien que la palle peste ».
- XXVIII, XXIX. — Le poète absent de sa dame, thème banal.
- XXX. — Pour le style, cf. Daniel, *Delia*, XV (Sonnetts after *Astrophel*).
- XXXI. — Images tirées du navire et du naufrage.
- XXXV, XXXVI. — Pour ce genre de sonnet, qui répète les mots, « not ey », « not always », cf. Horace, *Carm.*, II, IX, et cf. Scève, *Délie*, 357; Watson, *Tears of Fancie*, LVII.
- XXXIX. — Poème analogue, *Rime diverse* (Atanagi), vol. II, f° 139 r°.
- XLI. — Le poète amoureux et la Nature, thème banal.
- XLII. — Sonnet rempli de reprises et de « corrections ». Cf. *Astrophel and Stella*, 100, vers I; Scève, *Délie*, 243, etc.
- XLIII. — Pour cette espèce de jeu, cf. Desportes, *Œuvres*, éd. Michiels, p. 507.
- XLIV. — Sonnet « d'impossibles ».
- XLV. — Cf. sonnets qui commencent par « Benedetto ». Pour le thème, cf. *Idea*, 8.
- XLVI. — Sonnet d'antithèses.
- XLIX. — Sonnet qui contient des « Sweet » et des antithèses.
- L. — Source, *Fiori* (1579), f° 169 v°, « O bella man, chi'l fren del carro tieni ».
- LIV. — Sonnet rempli d'exclamations et d'antithèses.
- LVII. — Insomnie de l'amant.
- LIX. — Sonnet d'antithèses.
- LX. — Poème analogue, Baïf, vol. I, éd. Marty-Laveaux, p. 150.
- LXI. — Images tirées de la cour d'amour. Nombreux poèmes analogues, cf. Barnes; Gascoigne, *The Arraignment of a Lover*.

- LXII. — Navire et voyage sur mer, cf. Lodge, *Phillis*, XI.
- LXV. — Variation sur le thème des dons des dieux à la dame.
- LXVII. — Immortalité par les vers.
- LXIX. — Sonnet d'antithèses.
- LXXV. — Source, *Fiori*, f° 77 v° (1579) : « Non punse, arse, o lego, stral, fiamma o laccio ». Même sonnet italien traduit par Baïf, vol. I, éd. M.-Lav., p. 325. Fowler est plus près de l'italien.

FOWLER, *A Sonnet-Sequence*.

- II. — Même thème que Lodge, *Phillis*, V; il doit y avoir une source commune chez les Italiens.
- III. — Source, *Rime Diverse* (Atanagi), vol. 2, f° 193 r° : « Quel ch'al ciel diè le stelle, a l'aria i venti ».
- V. — L'immortalité conférée par la poésie.
- VI. — Les yeux de la dame qui régissent le sort de l'amant. Cf. *Astrophel et Stella*, XXVI.
- VIII. — La calomnie. Thème banal. Cf. Baïf, éd. M.-Lav., p. 31 : « Faux envieux », cf. *Amoretti*, LXXXVI; « Venomous tongue ».
- IX. — Le poète demande à la belle de jouir de sa jeunesse.
- XII. — Source, *Fiori*, f° 222 v° (1579) : « Nè mar che irato gli alti scogli fera ».
- XIV. — Poème introduisant Echo.

Of Death.

- III. — Apparition en rêve de sa maîtresse au poète. Thème banal; cf. Pétr., « Alma felice ». Nombreux poèmes analogues.

Parmi les *Miscellaneous Poems*, le XIX, qui est intitulé en français, « Le hay », est traduit de du Bellay, *Regrets*, LXVIII : « Le hay du Florentin l'usuriere avarice ».

Sources des *Poems* de WILLIAM DRUMMOND.
(Voir l'édition des *Poems* par L.-E. Kastner)

Poems, Pt. I.

- I, v. 8. — Cf. *Astro. et St.*, LXXIV.
- II. — Passerat, éd. Blan., 1880, I, p. 189.
- IV. — Sonnet d'antithèses.
- V. — Cf. *Astro et St.*, XXX.
- VI. — Groto, Venise, 1587, p. 65.
- VII. — A. et S., XXV, et Drayton, *Idea*, XII; *Arcadia*, p. 187, (éd. 1907).
- VIII. — Pétr., *Rime*, CXIII.
- IX. — Marino, *Rime*, 1602, Pt. I, p. 31; nombreux poèmes analogues; v. 3, cf. A. et St., XXXIX; v. 14, *Arcadia*, p. 332 (1907).
- X. — Passerat, I, p. 173, et L. Paterno.
- Song. I. — v. 9-11, cf. *Arcadia*, *id.*, p. 332; v. 105-108, cf. *Arcad.*, p. 333; v. 117-118, cf. A. et S., XIII; v. 127-128, *Arcad.*, p. 182; v. 131-134, *Arcad.*, p. 183; v. 171-172, *Arcad.*, p. 333; v. 239-244, *Arcad.*, p. 211.
- XII. — Pétr., *Rime*, II, VI, et Dan., *Delia*, XXX.
- Mad. I. — Marino, *Rime*, pt. II, p. 81.
- Sex. I. — Pétr., Sest. VII.
- XIII. — Ronsard, *Am.*, I, LIV (Marty-Lav., I, p. 27).
- XIV. — Fleuve honoré par la proximité de l'aimée.
- XV. — Sannazar (1723), p. 354, « Ecco che un'altra volta ».
- XVI. — Sannazar, *id.*, p. 364, « Cari scogli ».
- XVII. — L. Paterno (1568), p. 95.
- XVIII. — Cf. A. et S., VII et XX.
- Mad. II. — Tasso, *Scielta delle Rime*, pt. I, p. 49 (1582).
- XIX. — Marino, *Rime*, pt. I, p. 28. Cf. aussi *Arcad.*, liv. II, sonnet du début.
- XXII. — Garcilaso, *Obras*, Madrid, 1911, p. 218.
- Mad. III. — Pour la conclusion, cf. Marino, *Rime*, pt. I, p. 75.
- XXIV. — Desportes, éd. Mich., p. 509.
- XXVI. — Cf. Garcilaso, *id.*, son. XXIII, et poèmes sur même thème.

- XXVII. — Pontus de Tyard, *Erreurs Amour.*, II, 1 et 2;
A. et S., LXXIV.
- XXVIII. — A. et S., LXX.
- XXX. — Boscan, *Obras*, Madrid, 1875, p. 185.
- XXXI. — v. 12, cf. A. et S., V.
- XXXII. — Desp., *id.*, p. 507.
- XXXIII. — Tasso, *id.*, pt. II, p. 26.
- XXXIV. — Pontus de Tyard, éd. Marty-Lav., p. 24.
- XXXV. — Marino, *Rime*, pt. I, p. 76 (1602).
- Song. II. — v. 33, cf. A. et S., LXVIII; v. 42-43, *Romeo and Juliet*, II, 3.
- XXXVI. — Desp., *id.*, p. 120.
- XXXVIII. — Cf. *Amoretti*, LXXXI, et sa source.
- XXXIX. — Cf. XIV.
- XL. — Cf. A. et S., LXXX, LXXXI et LXXXII.
- XLIII. — Bembo, *Rime*, Venise, 1540, p. 22.
- Sext. II. — v. 26, cf. A. et S., XXII.
- XLIV. — Cf. M.-C. de Buttet, *Œuvres poétiques*, éd. Jacob, I, p. 120.
- XLV. — Pontus de Tyard, éd. Marty-Lav., p. 106.
- XLVI. — Ronsard, éd. Marty-Lav., I, p. 80.
- XLVIII. — Ronsard, *id.*, I, p. 356.
- LI. — Cf. A. et S., LXXXIX, et voir la note de M. Kastner.
- LIV. — Cf. A. et S., VI.
- LV. — Pétr., *Rime*, pt. I, son. XCV.

Poems, Pt. II.

- I. — Marino, *id.*, pt. I, p. 146.
- II. — (Premier quat.), Marino, *id.*, pt. I, p. 155;
(2^e quat.), Marino, p. 153.
- III. — Deux prem. quat., Garcilaso, *id.*, p. 234.
- IV. — Sannazar, *id.*, p. 343; et pour conclusion,
p. 342.
- VI. — Marino, *id.* pt. I, pp. 154 et 150.
- Mad. I. — Guarini, mad. 132, *Rime*, Venise, 1598, p. 124.
- VII. — Bertaut, *Œuv. poét.*, Paris, 1891, p. 172.
- Mad. II. — Cf. *Arcad.*, *id.*, p. 479.
- IX. — Pétr., *Rime*, pt. II, XLII.
- X. — Desp., *id.*, p. 20.

Mad. III. — Guarini, *id.*, p. 123.

XI. — v. 9-12, cf. *A lover's complaint*.

Mad. IV. — Tasso, *Rime*, Venise, 1608, pt. IV, p. 99.

XII. — Tasso, *id.*, pt. II, p. 24, et pt. III, p. 50.

Song. II. — v. 197, cf. Sidney, « Leave me, o love ».

W. DRUMMOND, *Flowers of Sion*.

I. — Sonnet attribué à Castiglione ou G. Guidic-
cioni, « Superbi colli ».

IV. — (en partie) Pétr., *Rime*, C.

V. — (en partie) Desportes, *Sonnets Spirituels*,
éd. Michiels, p. 503.

VI. — Marino, *Rime*, 1602, pt. I, p. 178.

IX. — Marino, *Rime*, 1602, pt. I, p. 190.

X. — Desportes, *Sonnets Spirituels*, p. 504, *id.*

XII. — Desportes, *Sonnets Spirituels*, p. 508, *id.*

XIII. — Marino, *Rime*, pt. I, p. 200.

XV. — Marino, *Rime*, pt. I, p. 195.

XVI. — Cf. avec du Bellay, *Olive* (éd. Chamard), I,
p. 119.

XVII. — Marino, *Rime*, I, p. 176.

XVIII. — Marino, *Rime*, I, p. 188.

XXII. — Marino, *Rime*, I, p. 177.

XXIII. — Cf. Marino, *Rime*, I, p. 70.

XXIV. — Guglia, *Rime Scelte* (1586), vol. I, p. 259.

Hymne of the Passion. — Sannazaro, *Opere*, Padova (1723),
p. 405.

Mad. IV. — Valerio Belli, *Madrigali*, 1599, p. 43.

Hymne of the Fairest Faire. — Ronsard, *Hymne de l'Eternité*,
éd. Marty-Laveaux, IV, p. 159.

The Shadow of the Iudgement. — Rémiscences de Ronsard,
Hymne de la Justice, *id.*, IV, p. 203.

Vu le 11 Juillet 1928.

Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer,
Le Recteur de l'Académie de Paris,
S. CHARLÉTY.

INDEX DES NOMS PROPRES

(Tous les noms de l'Appendice ne sont pas inclus dans cette liste.)

-
- | | |
|--|--|
| <p>ALAMANNI, L., 240.
 ALCÉE, 30.
 ALDEN, R. M., 201, note; 231, note; 237, note; 253; 253, note; 268, note.
 AMBOISE, Michel d', 34.
 <i>Amoretti</i>, voir Spenser.
 ANACRÉON, 8; 10; 30; 30, note; 34; 52; 75; 108.
 ANDRÉ, Elie, 30.
 ANGERIANO, ou Angerianus, H., 8; 30, note; 33, note; 90; 105; 106; 107; 112; 180.
 ANJOU, comte d', 15; 19.
 APOLONIUS OF RHODES, 6, note.
 APSLEY, W., 229.
 ARBER, Ed., 9.
 ARIOSTE, ou Ariosto, L., 30, note; 50; 89; 96; 98; 180.
 ARTHUR, le roi, 74.
 ASCOLTI, B., 150, note.
 <i>Astrophel</i>, voir Sir Philip Sidney.
 AUSONE, 122.
 AYTON, ou Aytoun, Sir R., 275; Appendice, 325.
 BAÏF, J. A. de, 30; 75; 76; 97, note; 148.
 BAÏF, L. de, 30, note.
 BARNES, B., 8; 12, note; 65; 69-86; 97; 99; 112; 136; 139; 142; 146; 147; 147, note; 173; 176; 179; 180;</p> | <p>181; 182; 183; 190; 201; 208; 214; 217; 218; 218, note; 219; 220; 221; 255, note; 258, note; 291; 292; 294; Appendice, 309-311.
 BARNFIELD, R., 8; 68; 184-188; 202; 250; 255, note.
 BARTAS, S. du, 51, note; 211; 213, note; 214; 217; 218.
 BARTHÉLÉMY DE GLANVILLE, ou Bartholomaeus Anglicus, 77, note.
 BEECHING, Canon, H. C., 117; 117, note; 143, note; 153; 237, note; 254; 268, note.
 BELLAY, J. du, 5; 40, note; 45; 50; 51, note; 97, note; 117; 118; 122, note; 124; 146, note; 159, note; 168; 209; 250; 275; 292; 293.
 BELLEAU, R., 12; 30; 74, note; 75, note.
 BEMBO, P., 3, note; 30, note; 36, note; 89; 124; 162; 240.
 BENSON, J., 230.
 BERDAN, J. M., 162.
 BERNI, 17, note; 122; 203.
 BEST, C., 211.
 BÈZE, T. de, 103; 106.
 BILLY, J. de, 218.
 BLANCHON, J., 43; 44.
 BOADEN, J., 231.
 BOLTON, E., 211.</p> |
|--|--|

- BONNEFONS, J. de, voir Durant, G.
 BOSCAN, 277.
 BOURBON, L. de 243.
 BOURNE, H. Fox, 20, note; 25, note.
 BRANDL, A., 251; 251, note.
 BRETON, N., 201; 217; 222.
 BRIGHT, B. H., 231.
 BRITONIO, G., 71, note.
 BROWN, C. A., 231.
 BRUBRACHIUS, 30.
 BRUNO, G., 58.
 BULLEN, A. H., 58, note; 90; 205, note; 210; 211, note.
 BURGHLEY, Lord, 20; 215; 216.
 BUTTET, M. C. de; 43; 45.
 « I. C. », 201.
 CAINE, H., 153, note.
 CAMPION, T., 69.
 CAREY, Lady, 160; 216; 217.
 CARO, A., 151, note.
 CASA, G. della, 118; 239; 240, note.
 CARPENTER, F. I., 162, note.
 CASTIGLIONE, B., 3, note; 36, note.
 CATULLE, 25, note.
 CAVENDISH, 87.
 CAZAMIAN, L., 117, note.
 CAZZA, A., 170.
 CECIL, Sir R., 216, note.
 CÉSAR, 137.
 CHAPMAN, G., 61; 204; 205; 205, note; 206; 216.
 CHAPPELAIN, G., 16, note.
 CHARITEO, 33; 71, note; 118.
 CHARLEMAGNE, 74.
 CHAUCER, G., 30; 30, note.
 CHILD, H., 143.
 COLERIDGE, S. T., 127; 167, note; 272.
 COLLIER, J. P., 208.
 COLONNA, V., 116.
 CONSTABLE, H., 68; 72; 72, note; 112; 129-142; 147; 186; 187; 190; 199; 213; 214; 215; 216; 217; 219-221; 255, note; 256-258; 291; 292; 293; 294; Appendice, 314-317.
 COOK, A. S., 38, note.
 COOKE, Sir A., 206.
 CORSO, I., 169, note.
 COSTANZO, A. di, 136; 139; 240.
 COURTHOPE, W. J., 22, note; 23.
 CROWE, M. F., 56, note; 61; 130; 219, note.
 CUGAUD ou Cufeld, voir *Emartle-dulfe*, 188.
 CUMBERLAND, comtesse de, 215; comte, 215.
 CUNNINGHAM, M., 276; voir W. Drummond.
 DANIEL, le prophète, 137, note.
 DANIEL, S., 13; 17, note; 99; 112; 115-128; 137; 139; 142; 148; 149; 150; 150, note; 153; 159; 163, note; 181; 184; 185, note; 187; 189; 191; 192; 193; 194; 195; 199; 200; 212; 214; 216; 230, note; 242; 247; 248; 249; 250; 251; 254; 256; 284; 285; 289; 291; 292; 293; 294; 296; 297.
 DANTE, 150, note.
 DAVIES, Sir J., 147 183; 206; 206, note; 207; 214.
 DAVIES, J. of Hereford, 213; 223.
 DAVISON, F., 210; 211.
 DELATTRE, F., 30, note.
Delia, voir S. Daniel.
 DESPORTES, P., 11; 26; 71, note; 78; 79; 86; 89; 94; 95; 98; 117, note; 118; 119; 120; 120, note; 134; 135; 136; 136, note; 137; 138; 141; 142; 146; 161; 162; 168; 169; 171; 175; 177; 189; 192; 201; 218; 220; 225; 226; 246; 247; 278; 292; 293; 294.
 DEVEREUX, Penelope, Lady Rich, 20; 21; 22; 131; 132; 140; 215; 216.
 DEVONSHIRE, comte de, 21.
Diana, voir H. Constable.
 DOLCE, L., 90; 90, note.
 DONNE J., 207; 217, note; 296.
 DOWDEN, E., 232, note; 236, note; 247; 268, note; 273.

DRAKE, N., 231; 247.
 DRAYTON, M., 68; 71, note; 89;
 97; 117, note; 120; 121; 122;
 143-157; 186; 187; 214; 223;
 254-256; 257; 285; 291; 292;
 294; Appendice, 317-319.
 DRUMMOND, W., 217; 224-227;
 275-290; 291; 292; Appen-
 dice, 330-332.
 DURANT, G., 77; 78.
 DUVAL, D., 105.
 DYER, Sir E., 45.
 ELD, G., 229.
 ELISABETH, la reine, 9; 19; 20;
 55; 56; 152; 184; 214; 215;
 216.
 ELTON, O., 143; 143, note; 144,
 note; 149, note; 151; 246;
 254.
Emaricdulfe, 188-191.
 EMERSON, O. F., 49, note.
 ESDAILE, A., 117, note.
 ESSEX, W. (de Lamebourne), 191.
 ESSEX, comte d', 20; 69; 214;
 216; comtesse, 20.
 ESTIENNE, H., 30; 42.
 FAGUET, E., 295.
 FAUQUEMBERGE, comte de (et de
 Courtenay), 243; 247.
 FEUILLERAT, A., 16, note; 137,
 note.
 FICIN, M., 175.
 FIORENTINO, R., 41, note.
 FIRENZUOLA, A., 6, note.
 FITTON, Sir E., 188; 231; Mary
 Fitton, 231.
 FITZ-GEOFFREY, C., 157.
 FLEAY, F. G., 254.
 FLETCHER, G., *sonnettiste*, 8; 8,
 note; 65; 90; 103-113; 170,
 note; 202; 208; 279; 292;
 296; Appendice, 312-314.
 FLETCHER, G., poète du xvii^e
 siècle, 103.
 FLETCHER, J., 103.
 FLETCHER, P., 103.
 FONTAINE, C., 30, note.
 FORCADEL, E., 6, note.
 FORT, J. A., 230.

FOWLER, W., 213; 275; Appen-
 dice, 327-329.
 FRAUNCE, A., 89; 199, note.
 GARCILASO, 277; 281.
 GARNIER, C. M., voir pp. 229-273.
 GARROB, H., 160; 160, note.
 GASCOIGNE, G., 5; 49; 65; 66;
 67, 67, note.
 GERVINUS, 273.
 GIOVIO, P. 115.
 GIRALDI, G. B., 171.
 GLENNHAM, Lady, 194.
 GOETHE, 238.
 GOLDING, A., 234; 235; 236.
 GOLLANCZ, Sir I., 160.
 GOODERE, Sir H., 143; Anne Goo-
 dere, 143.
 GOWER, J., 30, note.
 GREENE, R., 74, note; 212; 213.
 GREG, W., 144.
 GREVILLE, F., Lord Brooke, 55-
 64; 216, note; 221; 222; 227;
 294.
 GREY, Lord, 216.
 GROSART, Rev. A. B., 55; note;
 67; 70, note; 126, note; 128,
 note; 215.
 GRIFFIN, B., 7; 68; 191-194; 195;
 199; 200; 202; 291; Appen-
 dice, 321.
 GROTO, L., 281.
 GRUGET, C., 36, note.
 GRUTER, I., 106; 146, note.
 GUARINI, G. B., 115; 118; 126;
 278; 285; 292; 293.
 GUGGENHEIM, J., 115, note; 118.
 GUILLET, P. du, 30, note.
 GUILPIN, E., 207; 208.
 « W. H. », 230.
 HALL, Bishop J., 51; 208; 209;
 214.
 HALLAM, 273.
 HARRINGTON, Sir J., 118; 207.
 HARRISON, G. B., 201, note.
 HARVEY, G., 69; 204; 213.
 HAZLITT, W. C., 22, note; 130;
 135, note.
 HERRICK, R., voir Delattre.
 HENRY VIII d'Angleterre, 3.

- HERTZBERG, W., 236, note.
 HOBY, Sir T., 36, note.
 HOMÈRE, 128; 172, note.
 HORACE, 6, note; 68; 172; 172, note; 236; 283; 283, note.
 HOWARD, Lord C. (of Effingham) 216; 216, note.
 HUDSON, T., 213.
 HUNTINGDON, Lord, 21.
Idea, voir M. Drayton.
 ISAAC, H., 118; 248.
 JACQUES VI d'Ecosse, 21; 51, note; 131; 213; 213, note; 214; 215; 216; 275; 291.
 JAGGARD, W., 192, note; 229.
 JAMYN, A., 34; 43; 44; 71, note; 74, note; 218; 241; 242; 245; 247.
 JODELLE, E., 243-244; 245; 246; 247; 247, note.
 JONSON, B., 269.
 JUSSERAND, J. J., 22, note.
 KASTNER, L. E., 89; 115, note; 118; 126, note; 133; 133, note; 139; 162; 211, note; 225; 227, note; 276, note; 277; 293, note.
 KER, Sir R., 275.
 KOEPPPEL, E., 24; 29; 38, note; 39; 40; 161.
 KOSZUL, A., 27, note.
 KRAUSS, F., 251.
 LAMB, C., 22, note; 52; 62.
 LAUMONIER, P., 3, note; 27, note; 28, note; 30, note; 122, note; 242; 295, note.
 LAURE, voir Pétrarque.
 LEGOUIS, E., 26, note; 55, note; 60, note; 117; 117, note; 143; 160; 167, note; 174, note; 176, note; 235, note; 243, note; 269; 295.
 LEE, Sir S., 6, note; 13, note; 22, note; 24; 58, note; 61; 69; 88; 89; 105; 115, note; 117; 118; 125; 126, note; 133; 134; 143, note; 144; 146; 151; 161; 180; 183; 188; 202; 223, note; 232; 232, note; 234, note; 238, note; 241-247; 254; 258, note; 264; 293, note.
 LEICESTER, comte de, 20.
 LEIGH, 70.
 LEMAIRE de Belges, J., 27, note.
 LEOPARDI, G., 39, note.
Licia, voir G. Fletcher.
 LINCHE, R., 193, note; 194-197; 199; 200; 291; Appendice, 321-322.
 LODGE, T., 12; 13; 65; 87-101; 111; 142; 173; 199; 200; 279; 281; 291; 292; 293; 296; Appendice, 312.
 LOK, H., 213; 215; 216; 217; 222; 223.
 LONG, P. W., 159; 160; 217, note.
 LOWNES, M., 19, note.
 LUCAIN, 6, note.
 LYLY, J., 137; 137, note; 172; 212; 251, note; 259; 262; 263; 263, note; 270.
 MAGNY, O. de, 90.
 MAHOMET, 137.
 MAIBERGER, M., 74, note; 115, note; 117; 118; 133; 138, note.
 MALONE, E., 247; 248.
 MANNERS, Lady B., 214.
 MANTUANUS, B., 6, note.
 MARINO, G. B., 225; 278.
 MARLOWE, C., 247, note; 259-262.
 MAROT, C., 3; 4; 5.
 MARSTON, J., 70; 207.
 MARTIAL, 6, note.
 MARILLE, Marullus, 26; 30, note; 103; 105; 108; 109; 112; 246.
 MASSEY, G., 231; 251.
 MAUNTZ, A. von, 232.
 MENGHINI, 152, note; 169, note; voir Séraphin.
 MERES, F., 229; 236; 247, note.
 MICHIELS, voir Desportes.
 MINTURNO, A., 4, note; 147.
 MOLLINEUX, Lady, 103; 104.

MONTGOMERY, A., 213; 275; Appendice, 325.

MOSCHUS, 74, note.

MURET, M. A., 106; 109; 112.

MURRAY, Sir D., 275; Appendice, 324; 325.

MUSÉE, 85.

NASHE, T., 89, note.

NAVAGERO, A., 30, note; 90; 90, note; 91; 91, note.

NAVARRÉ, Marg. de, 116.

NÉMÉSIE, 122.

NEWMAN, 19, note.

NOODT, van der, 159.

NORTHUMBERLAND, comte de, 179; 214.

OLNEY, 194.

OVIDE, 6, note; 8; 29; 85; 107; 108; 170; 170, note; 234; 236.

OXFORD, Comted', 5; 9; 67; 216. Comtesse, 9.

PARABOSCO, G., 6, note.

PARK, T., 10, note; 130.

PARME, prince de, 69.

Parthenophil, voir B. Barnes.

PARTURIER, E., 150, note; 151, note.

PASCHALE, L., 89; 96; 292.

PASSERAT, J., 278.

Paul le Silenciaire, 32.

PAVESI, 166.

PEACE, ou Pease, E. (née Boyle), 160; Voir Spenser.

PELETIER, J. du Mans, 4, note.

PEMBROKE, comtesse de, 15; 115; 116; 214; 216; 217. Comte, 115.

PERCY, famille, 71.

PERCY, W., 71; 179-181; 184; 202.

PERSE, 44; 45; 205, note.

PÉTRARQUE, 3; 4; 6; 6, note; 7; 24; 25; 25, note; 27; 29; 30; 34; 35; 38; 39; 40; 48; 50; 52; 68; 76; 79; 85; 86; 89; 108; 117; 118; 126; 131, note; 138; 139; 146; 162; 163; 170; 170, note; 179; 201; 201, note; 204; 204,

note; 207; 208; 244; 275; 278; 286; 292; 297.

Phillis, voir T. Lodge.

PINDARE, 10; 23.

PLATON, 42; 174; 248, note.

PLINE, 6, note.

PLUTARQUE, 185.

POLIZIANO, A., 6, note; 30, note.

POILLARD, A. W., 21.

PONSONBY, W., 159.

PONTANO, G., 26; 30, note; 33; 34.

PONTOUX, C. de, 144; 146; 246.

PONTUS de Tyard, 45; 278; 280.

POOLER, C. K., 231, note; 237, note; 268, note.

PROPERCE, Propertius, 6, note; 32; 33; 150.

PUTTENHAM, G., 3, note; 10, note; 11; 13.

RAGINA, 169.

RALEIGH, Sir W., 216; 216, note.

RENWICK, W. L., 159, note; 162.

REYNOLDS, J., 201; 214.

RICH, Lord, 20; 21. Lady Rich, voir P. Devereux.

ROBERTSON, J. M., 230, note; 231, note; 264, note.

RONSARD, P. de, 4, note; 6; 6, note; 10; 11; 16; 26; 29, note; 36; 37; 39; 45; 51, note; 73; 74, note; 83; 89; 92; 94; 97, note; 98; 106; 110; 111; 112; 122; 123; 128; 131; 131, note; 138; 151, note; 167; 168; 172, note; 173; 179; 227; 242; 243; 245; 246; 247; 248, note; 275; 276; 278; 279; 280; 292; 293; 297.

ROSSETTI, W. M., 153, note.

ROTA, B., 147.

RUSCELLI, G., 4, note.

SACKVILLE, T. (Lord Buckhurst), 194; 216; 216, note.

SAINT-GELAYS, M. de, 3; 4, note; 30, note; 71, note; 122, note; 134.

- SAINT-ROMARD, 30, note.
 SAINTE MARTHE, C., de, 30, note.
 SAINTSBURY G., 256, note.
 SALEL, H., 30, note.
 SANNAZAR, Sannazaro, 30, note;
 71, note; 89.
 SANVITALE, L., 28; 238.
 SAPHO, 30.
 SARRAZIN, G., 248.
 SASSO, P., 90, note; 151, note.
 SCÈVE M., 30, note; 34; 36; 71,
 note; 117; 131; 131, note;
 150, note; 151, note.
 SCOLOKER, A., 201.
 SECOND, J., 29, note; 105, 110.
 SENECA 6, note.
 SEPINUS, G. de Saumur, 6, note.
 SÉRAPHIN, Serafino dell'Aquila,
 6, note; 26; 28, note; 33;
 131; 131, note; 150, note;
 152, note; 169; 169, note;
 170; 171.
 SHAKESPEARE, W., 4; 9; 50; 61;
 69; 72; 72, note; 126; 127;
 128; 131, note; 140; 149;
 154; 154, note; 156; 188;
 191; 192, note; 201; 203;
 206; 229-273; 291; 296; 297;
 Appendice, 323, 324.
 SHREWSBURY, comtesse de, 88.
 SIDNEY, Sir P., 9; 15-53; 55; 58;
 58, note; 59; 60; 61; 71,
 note; 73; 79; 81; 82; 83;
 85; 86; 97; 99; 105; 109;
 110; 111, note; 113; 115;
 122, note; 125; 127; 128;
 129; 131; 131, note; 138;
 139; 139, note; 140; 142;
 144, note; 146; 147; 153;
 154; 155; 156; 157; 176;
 182; 187; 190; 190, note;
 192; 193; 194; 199; 203;
 207; 208; 212; 214; 216;
 223; 230, note; 232; 251-
 254; 256; 263; 278; 280;
 283; 284; 289; 290; 291;
 296; 297; Appendice, 303-
 307.
 SIDNEY, P., éditeur moderne, 4
 note.
 SMITH, G., 3, note.
 SMITH, W., 193, note; 197-200;
 208; 291; Appendice, 322.
 SOCRATE, 42.
 SOLERTI, A., 42, note, éditeur
 des sonnets du Tasse.
 SOOWTHERN, J., 9-13.
 SORANZO, A., 239; 240.
 SOUTHAMPTON, comte de, 201;
 214; 216, note; 231.
 SPENSER, E., 7; 7, note; 60; 71;
 105; 115; 123; 124; 127;
 131, 131, note; 137; 139, 141,
 150, note; 151, note; 159-177,
 186; 189; 190; 196; 197;
 198; 202; 216; 217; 218,
 note; 232; 232, note; 242;
 250; 285; 292; 296; 297; Ap-
 pendice, 319-320.
 SPERONI, S., 35.
 STEEVENS, G., 9; 10; 273.
Stella, voir Sir P. Sidney.
 STEVENSON, G., 275, note.
 STEWART of Baldynneis, J., 275;
 Appendice, 326.
 STIRLING, comte de, William
 Alexander, 275; Appendice,
 324.
 STOPES, C. M., 231.
 STRANGE, Lady, 214.
 STROZZA, H., 6, note.
 STUART, Lady A., 131; 215.
 SURREY, comte de, 4; 5; 18; 30;
 31, note; 49; 61; 66; 68;
 83; 112; 126; 139; 159; 160;
 191.
 SYLVESTER, J., 128; 211; 213, no
 te; 214; 216.
 SYLVIVS, A., 6, note.
 SYMONDS, J. A., 22, note.
 TAINE, H., 22, note.
 TANSILLO, L., 118.
 TASSO, B., 171.
 TASSO, T. (Tasse), 28; 29, note;
 41; 42; 89; 118; 120, note;
 123; 123, note; 161; 162;
 163; 164, note; 165; 165,

- note; 166; 166, note; 167; 172,
note; 176; 177; 199; 238; 239;
278; 280; 292; 293; 294.
- TEBALDEO, A., 50; 118; 171; 174.
- THÉOCRITE, Theocritus, 6, note;
30; 245.
- THORPE, T., 229, 230.
- TIBULLUS, 6, note.
- TODD, 130.
- TOBY, Bishop, 217.
- TOFTE, R., 201; 202.
- TOTTEL, 4.
- TRISSINO, G. G., 4, note.
- TUCKER, T. G., 231, note; 245,
note; 262, note; 268, note.
- TURBERVILLE, G., 250.
- TYLER, T., 236; 254.
- UPHAM, A. H., 77; 219, note; 221,
note.
- VALERIUS FLACCUS, 6, note.
- VAUQUELIN DE LA FRESNAIE, 88;
241; 247.
- VAUX, Lord, 250.
- VERGIL, Virgile, 6, note; 172;
172, note; 173; 185.
- VIANEY, J., 3, note; 4, note; 18,
note; 72, note; 97, note; 175,
note; 209, note.
- VULTEIUS, J., 34.
- « A. W. », 211.
- WALKER, A., 90, note; 292, note.
- WALLACE, M., 20, note; 21; 21,
note; 22, note; 25, note.
- WARD, W. C., 284.
- WARTON, T., 9, note.
- WARWICK, comtesse de, 215.
- WALSH, C. M., 251, note.
- WALSINGHAM, Sir F., 21; 216;
Frances, 21.
- WATERHOUSE, E., 20.
- WATSON, T., 5-9; 18; 65-68; 81;
86; 89; 116; 170; 171; 195;
196; 197; 199, note; 202, 206,
208; 255, note; 257; 257,
note; 273; 296.
- WELPLY, 160, note.
- WHIGHAM, R. G., 49, note.
- WHIPPLE, T. K., 208, note.
- WILLOBIE, H., 201.
- WINTER, T. 214.
- WOLFF, M. J., 237-241.
- WORDSWORTH, W., 273.
- WRIGHT, J., 229.
- WYATT, Sir T., 4; 5; 13; 28; 30;
31, note; 71, note; 181; 184.
- WYNDHAM, G., 232; 232, note;
254; 268, note; 273.
- Zepheria*, 181-184.

TABLE DES MATIERES

	Pages.
CHAPITRE I. — Watson et Soowthern	3
Le sonnet introduit en Angleterre par Wyatt et Surrey, mais la première longue série de « sonnets » est l'<i>Hecatompithia</i> de Thomas Watson. Valeur de cette œuvre. La <i>Pandora</i> de John Soowthern. Ce poète imite Ronsard, Belleau et Desportes.	
CHAPITRE II. — Sonnets de l' <i>Arcadie</i> , <i>Astrophel et Stella</i>	15
Les imitations des poètes étrangers plus saisissables dans l'<i>Arcadie</i> que dans <i>Astrophel et Stella</i>. Histoire des relations de Sidney avec Pénélope Devereux, la sincérité de Sidney. Les sources : sonnets sur les baisers, les exploits de Cupidon, les dialogues entre Amour et Raison. Influence de Pétrarque et des pétrarquistes. Les chansons. En quoi consiste l'originalité de Sidney.	
CHAPITRE III. — Greville; les sonnets de <i>Caelica</i>	55
Qui est <i>Caelica</i> ? Caractère mélangé du recueil ; les thèmes pétrarquistes. Greville imite Sidney. L'obscurité du style.	
CHAPITRE IV. — Watson, <i>Tears of Fancie</i>	65
Watson a plagié Spenser, le comte d'Oxford, et surtout Gascoigne.	
CHAPITRE V. — Barnes, <i>Parthenophil et Parthenophe</i> ..	69
Thèmes de ce recueil ; poèmes anacréontiques ; formules et images tirées du droit ; images empruntées aux signes du zodiaque. Influence de Desportes. Les concetti de Barnes, sa versification ; manque de sens artistique.	

	Pages.
CHAPITRE VI. — Thomas Lodge, <i>Phillis</i>	87
Thèmes du recueil ; les sources. Lodge traduit servilement les Italiens et les Français. Versification de <i>Phillis</i> . Originalité de Lodge.	
CHAPITRE VII. — Giles Fletcher, <i>Licia</i>	103
<i>Licia</i> n'a aucune existence réelle. Sonnets de Fletcher sont traduits de la poésie néo-latine, particulièrement d'Angeriano et de Gruter. Valeur de <i>Licia</i> réside dans le style.	
CHAPITRE VIII. — Samuel Daniel, <i>Delia</i>	115
Qui est <i>Delia</i> ? Sources des sonnets ; Daniel imite du Bellay, Desportes et les poètes italiens contemporains. Versification ; beauté de vers isolés.	
CHAPITRE IX. — Henry Constable, <i>Diana</i>	129
Les éditions de <i>Diana</i> , et les sonnets manuscrits de Constable. Les sources, imitation de Desportes. Constable utilise les faits surnaturels. Caractères de son style.	
CHAPITRE X. — Michael Drayton, <i>Idea</i>	143
Qui est <i>Idea</i> ? Les éditions. <i>Ideas Mirrour</i> , qu'il n'existe pas de sources précises pour ce recueil. <i>Idea</i> est plus près de la vie réelle qu' <i>Ideas Mirrour</i> . Style de Drayton.	
CHAPITRE XI. — Edmund Spenser, <i>Amoretti</i>	159
L'interprétation traditionnelle de ces sonnets. Les sources, l'influence italienne, l'influence de Desportes. Spenser utilise les faits naturels. Valeur du recueil.	
CHAPITRE XII. — Poètes secondaires	179
William Percy et <i>Coelia</i> ; <i>Zepheria</i> ; les <i>Certain Sonnets</i> de Richard Barnfield; <i>Emaricdulfe</i> ; la <i>Fidessa</i> de Griffin; <i>Diella</i> ; la <i>Chloris</i> de W. Smith. Les <i>minores</i> se contentent souvent de plagier leurs prédécesseurs anglais.	
CHAPITRE XIII. — Sonnets dispersés	203
L'antipétrarquisme dans l' <i>Arcadie</i> , et dans les premières comédies de Shakespeare; Chapman et la <i>Coronet for his Mistress Philosophy</i> ; les <i>Gulling</i>	

Sonnets de Davies; quelques épigrammes de Harrington; Marston, Guilpin et Hall.

Les sonnets des *Miscellanies* sont souvent empruntés aux recueils amoureux.

Les sonnets d'éloge; les sonnets de dédicace.

Les sonnets chrétiens de Lok, de Barnes, de Constable et de Drummond.

CHAPITRE XIV. — William Shakespeare, *Sonnets* 229

L'authenticité des sonnets n'a jamais été établie; date inconnue; théories sur les destinataires.

Les sources; sources anciennes, le platonisme des sonnets vient des connaissances générales de l'époque. Influence d'Ovide par la traduction de Golding.

Sources italiennes; les idées de M. Wolff; les ressemblances entre les sonnets de Shakespeare et les sonnets italiens restent générales.

Sources françaises, les idées de sir Sidney Lee.

Shakespeare n'a pas imité spécialement les sonnettistes français.

Sources anglaises. L'influence de Daniel, de Sidney, de Drayton, de Constable, de Marlowe, de Lyly. Originalité de Shakespeare.

CHAPITRE XV. — William Drummond, *Poems* 275

Le pétrarquisme en Ecosse à la cour de Jacques VI. Thèmes traités par Drummond dans ses *Poems*. Sources des sonnets; influences française et italienne. Influence espagnole.

Influence de Sidney sur Drummond.

Valeur du recueil de Drummond.

CONCLUSION 291

Chronologie des principaux recueils pétrarquistes, italiens, français et anglais 299

Appendice. Listes de sources pour les principaux recueils élisabéthains, et pour les sonnets écossais 303

Index 333

